



# UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Dos perspectivas diversas del movimiento de la  
*Resistenza: L'Agnese va a morire* de Renata Viganò  
y *Uomini e no* de Elio Vittorini

## TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:  
LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURA  
MODERNAS ITALIANAS

PRESENTA:  
JUDITH MURILLO YAÑEZ

ASESOR: LIC. FERNANDO IBARRA



MÉXICO, D. F.

CIUDAD UNIVERSITARIA 2009



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.

## AGRADECIMIENTOS

En la incansable labor de terminar mi tesis mi familia estuvo, directa o indirectamente, relacionadas con la investigación. Quiero agradecer a padres, hermanos y hermanas, por ser partidarios incondicionales mientras trabajaba en este proyecto, y de una forma especial a mi hermana Esperanza por su apoyo, cuidados, comprensión y cariño.

A mi padre, Antonio Murillo Calderón, que tuvo la determinación de ayudarme a crecer, por impulsarme a salir adelante y por ser el gran apoyo y motor para cumplir con las metas que me propuse y sobre todo por creer en mi capacidad.

A mi marido, Juan, que estuvo conmigo a lo largo de toda esta apasionante investigación, por inspirarme con su dedicación y esfuerzo, por el espacio y el tiempo que me brindo para poder concluir mi tesis y sobre todo por su incondicional amor que han sido el mejor aliciente para concluir mi tesis.

Mi gratitud a Bárbara y Ximena que me brindaron su amistad e hicieron más amena mi investigación.

Un especial reconocimiento a Sergio Antonio Rincón por *essere un caro amico sempre in cerca della civiltà antica*.

Además a Lilia Soltero por su apoyo emocional y por animarme a confiar en mis propios instintos, en mi propia voz y visión

A mi doctor Gerardo Zuñiga por sus cuidados y atenciones sin las cuales no estaría en condiciones de salud para disfrutar de este gran momento.

A mis profesores que contribuyeron al desarrollo de esta tesis: en especial a Cinzia Sama por su impulso y dedicación en el proyecto; a la maestra Mariapia Lamberti por sus valiosos comentarios e instrucciones; a la maestra Giuseppina Agnoletto por sus interesantes clases gracias a las cuales elegí el tema de mi tesis; a Susana Aktories por su esfuerzo y dedicación para mejorar mi trabajo; al profesor José Luis Bernal y Fernando Ibarra por sus correcciones y acertadas sugerencias.

Mi agradecimiento de todo corazón a todas las personas que estuvieron cerca, en diferentes momentos, y me exhortaron a perseverar hasta finalizar mi tesis.

*Una personale gratitudine alla Storia per essere la mia ispirazione nella scelta della mia tesi e soprattutto per la mia nuova prospettiva del mondo.*

## ÍNDICE

### INTRODUCCIÓN

#### PRIMERA PARTE

##### CAPÍTULO I.

##### MARCO HISTÓRICO, POLÍTICO Y LITERARIO DE ITALIA EN LOS AÑOS '30 Y '40

1. 1. El Fascismo italiano
1. 2. Guerra civil de España
1. 3. Segunda Guerra Mundial
1. 4. Crisis del 43
1. 5. El movimiento de la *Resistenza*
  - a) Papel de las mujeres y los hombres en la *Resistenza*

##### CAPÍTULO II.

##### LA LITERATURA DE LOS AÑOS CUARENTA Y DE LA SEGUNDA POSGUERRA

2. 1. El Neorrealismo
2. 2. La literatura de la *Resistenza*
2. 3. Los escritores y sus obras neorrealistas
2. 4. Otras corrientes literarias
  - a) La narrativa político-social
  - b) La narrativa costumbrista

##### CAPÍTULO III.

##### ELIO VITTORINI Y RENATA VIGANÒ, SUS OBRAS Y LA CRÍTICA

3. 1. Elio Vittorini
  - a) La novela *Uomini e no*
3. 2. Renata Viganò
  - b) La novela *L'Agnese va a morire*
3. 3. La crítica

#### SEGUNDA PARTE

##### CAPÍTULO I.

##### SEMEJANZAS Y DIFERENCIAS ENTRE *L'AGNESE VA A MORIRE* Y *UOMINI E NO*

1. Títulos
2. Estructura
3. Narración
  - a) *Uomini e no*
  - b) *L'Agnese va a morire*
4. Aspectos lingüísticos
5. Voz narradora
6. Focalización del narrador
7. Personajes principales
  - a) Enne 2: un caso universal
  - b) Agnese: un caso específico

8. Personajes secundarios
  - a) Secundarios en *Uomini e no*
  - b) Secundarios en *L'Agnese va a morire*
9. Personajes incidentales
  9. 1. Incidentales en *Uomini e no*
    - a) Personajes antagónicos
  9. 2. Incidentales en *L'Agnese va a morire*
    - a) Personajes antagónicos
10. El papel de los animales en la dos obras

## CAPÍTULO II.

### ELEMENTOS ESTRUCTURALES

1. El tiempo
2. El espacio
3. Elementos de realidad en las dos novelas

## CAPÍTULO III.

### ARGUMENTOS FUNDAMENTALES

1. La lucha
  - a) *Uomini e no*
  - b) *Agnese va a morire*
2. El miedo
  - a) *Uomini e no*
  - b) *Agnese va a morire*
3. El amor
  - a) *Uomini e no*
  - b) *Agnese va a morire*

## CONCLUSIONES

## BIBLIOGRAFÍA

## INTRODUCCIÓN

Una trayectoria literaria bien delineada y trabajada puede constituir la diferencia entre ser reconocido y pasar inadvertido en el ámbito literario. Éstos son los dos casos opuestos de los siguientes escritores: por un lado Elio Vittorini, un escritor con trayectoria, tratado y analizado con detenimiento por la crítica; por el otro Renata Viganò, una escritora joven sin mucha participación en el ámbito literario, que no obstante haber realizado una obra con elementos estilísticos, semánticos e ideológicos bien integrados, ha sido poco analizada y estudiada por los críticos literarios.

En la tesis que presento me propongo mostrar cómo la novela *L'Agnese va a morire* de Renata Viganò merece ser leída y tener un espacio dentro de los clásicos del siglo XX de la literatura italiana.

Las expectativas cambian porque el mundo evoluciona y modifica la forma de concebir la literatura: cada uno la vive de forma distinta y en esto precisamente radica la dificultad de poder reducirla a un mínimo de palabras. Se complica así la labor de encontrar una definición absoluta que pueda satisfacer a la mayoría.

Cuando cursaba la materia de Historia Literaria I que se enfoca en mostrarnos el panorama general de Italia a principios y mediados del siglo XX, reforzando la enseñanza con lecturas de obras literarias surgidas durante y después de la segunda guerra. La lectura de estas obras se vería alterada por el inicio de la guerra de Estados Unidos en contra de Irak a principios del siglo XXI.

Fue así como las historias pasadas de lucha, guerra y sufrimiento que leía en ese momento encontraban resonancia y un sitio específico en el acontecer real. La literatura sobrepasaba así a la realidad; a partir de ese momento los pasos a seguir se volverían claros, conduciéndome a la elección de este nuevo, inesperado, pero apasionante trabajo.

De entre todas las novelas, no fue difícil la elección de la obra *L'Agnese va a morire*, una de las pocas novelas escritas por mujeres, la cual me permitió ver desde el inicio de la lectura un estilo y una perspectiva distinta de la de otros escritores que trataban sobre el mismo movimiento histórico de Italia, la *Resistenza*.

Muchas fueron las posibilidades de hacer el tema más interesante y atrayente, y entonces decidí confrontar la novela de Renata Viganò con la obra de uno de los principales escritores italianos de la segunda mitad del siglo XX, Elio Vittorini; y de todas sus novelas

elegí *Uomini e no* que se prestaba de manera más natural al análisis comparativo por tratar los mismos temas.

Dos perspectivas diferentes de un mismo período me permitirían poder dar una visión más amplia de la *Resistenza*, poder develar la manera cómo dos personas diferentes en género y condiciones presenciaron y vivieron la *Resistenza*, pero sobre todo la forma en que cada uno quiso expresar y representar su propia vivencia. Podremos encontrar coincidencias y divergencias en la manera de tratar la trama, aunque sea distinta la manera de cada autor al elegir a los personajes, el tiempo y los lugares de un mismo momento histórico. Son muchas las interrogantes que surgen del mismo acontecimiento narrado de forma diversa: nuestro trabajo es tratar de develarlas y darles una respuesta extraída de los propios textos.

El trabajo está dividido en dos partes. La primera dedicada al marco histórico, político y literario de Italia en los años que van de 1930 a 1940; está dividida además en tres capítulos. El primer capítulo está enfocado en dar un panorama histórico general de los principales acontecimientos ocurridos en Italia a principios y mediados del siglo XX, entre los cuales se encuentran el Fascismo, la Segunda Guerra Mundial y la *Resistenza*. El segundo capítulo consistirá en describir el ámbito literario de los años '40, y sobre todo subrayar las principales características del Neorrealismo y sus representantes, así como extraer de este movimiento a Renata Viganò y Elio Vittorini. El tercero se enfoca propiamente en las obras, es decir, se centra en la publicación, su argumento, su papel en la *Resistenza* y su poco o mayor éxito con la crítica.

La segunda parte se centra en develar los elementos de encuentro y divergencias entre las dos obras a tratar, *L'Agnese va a morire* de Renata Viganò y *Uomini e no* de Elio Vittorini, a nivel formal y de contenido, según fundamentos teórico-literarios narrativos. Está dividida también en tres capítulos: el primero trata las semejanzas y diferencias; el segundo capítulo se enfoca en los elementos estructurales; y el último devela los argumentos fundamentales de ambas obras.

Este trabajo pretende demostrar cómo a pesar de ser poco conocida la obra *L'Agnese va a morire* de Renata Viganò, debido a la discriminación sufrida por mucho tiempo tanto por la crítica como por los editores, la obra debería ser rescatada y estudiada al igual que se hace con la novela *Uomini e no* de Elio Vittorini. Es injustificable la falta de atención hacia la obra de Viganò, ya que ésta posee elementos formales y de contenido bien distribuidos y

manejados por la escritora, lo mismo que en el caso de Vittorini, y que se podrá verificar con la lectura de este trabajo.

La intención al retomar estas dos obras, una menos conocida que la otra, es mostrar con elementos válidos y sólidos cómo ambas merecen estudio más profundo. Es importante no olvidarlas, y en el caso de Viganò rescatarla obra del olvido, para no sólo valorar la literatura, sino aprender de las omisiones de la crítica literaria y poder tener una visión más amplia de la narrativa italiana de este período.



## **CAPÍTULO I.**

### **MARCO HISTÓRICO, POLÍTICO Y LITERARIO DE ITALIA EN LOS AÑOS '30 Y '40**

La Primera Guerra Mundial (1914-1918) provocó terribles pérdidas demográficas y cuantiosas destrucciones materiales y, ante todo, dejó a Europa debilitada y empobrecida. Fueron muchas las pérdidas y deudas provocadas por la guerra; se propició por consiguiente un caos financiero y una fuerte inflación en distintos países, además del inicio de una oleada de agitación social y política, lo que desencadenó la aparición de numerosos partidos que buscaron de maneras distintas solucionar los problemas que surgieron ante este desolador panorama.

En este ambiente de inestabilidad iniciaron a su vez distintos movimientos sociales, políticos y militares que pretendieron hacer frente a este clima desestabilizador, aunque muchos de ellos resultaron mucho más amenazadores y peligrosos que los mismos sucesos que conatieron en Europa.

#### **1. 1. EL FASCISMO ITALIANO**

Con la intención de contrarrestar los desastrosos efectos producidos por la Primera Guerra Mundial y como reacción a la grave crisis política y económica que comenzaba a azotar Italia, se inició el Fascismo en 1919, fundado por Benito Mussolini, que conquistó el poder en 1922 y lo conservó hasta 1943. Mussolini, socialista, revolucionario, anticlerical, antimilitarista y después antisocialista, fue el fundador del Partido Nacional Fascista italiano.

El término Fascismo fue utilizado por primera vez por Benito Mussolini en 1919 y hacía referencia al antiguo símbolo romano del poder, los fasci (fascos), unos juncos atados que representaban la unidad cívica y la autoridad de los oficiales romanos para castigar a los delincuentes.

En octubre de 1922 el Fascismo, después de la “marcia su Roma” se instauró en el gobierno con el apoyo de las clases media y alta. En pocos meses la propaganda fascista conquistó terreno y, sin esconder su voluntad autoritaria, declaradamente antidemocrática, buscó distintas formas de aprovecharse del descontento de la población y así encauzar el impulso de resistencia de las fuerzas burguesas y conservadoras.

Al principio Mussolini gobernó de manera constitucional encabezando una coalición de partidos, pero pronto se deshizo de los obstáculos que ponían freno a su autoridad e

implantó una dictadura. Todos los partidos políticos, excepto el Partido Fascista, fueron prohibidos y Mussolini se convirtió en el *Duce* (el líder de la política nacional). Se abolieron los sindicatos, las huelgas fueron prohibidas y los opositores políticos silenciados. Muchos sectores salieron beneficiados. La alta industria, por ejemplo, encontró en el Fascismo la fuerza para oponerse a las demandas de los obreros, a las huelgas, cada vez más comunes, a la lucha social que consiguió su máximo logro en 1920 con la ocupación de las fábricas.

El primer gobierno de Mussolini obtuvo la mayoría de los votos en la Cámara. La esperanza de una rápida normalización no se realizó; al contrario, se consolidó un sistema dictatorial, que comenzó con la creación en 1919 de las 'Camisas Negras' (*Camicie Nere*), un grupo paramilitar, y los *Fasces Italianos de Combate*, un verdadero ejército del Partido puesto a las órdenes de Mussolini, jefe del gobierno.

Se implantó "la soppressione della lotta politica; la sostituzione dell'ordinamento corporativo a quello fondato sulla libera associazione nei sindacati; l'abolizione della libertà di stampa; l'istituzione di un Tribunale speciale per i reati politici, e l'annientamento degli avversari";<sup>1</sup> además de las constantes persecuciones contra los antifascistas.

Mussolini fue jefe del gobierno y *Duce* del Fascismo; además ocupó también el nivel más alto de la política y del régimen, nadie tuvo ningún tipo de control sobre sus actos. Con las elecciones que se desarrollaron en 1929, Mussolini contó con una Cámara compuesta exclusivamente por fascistas. Y a partir de este momento el carácter totalitario del Fascismo terminó por expandirse a cada sector de la población.

Desde el primer momento de su gobierno Mussolini comenzó a tener, sin dejar de mantener el control, fuertes presiones, no sólo del antiguo gobierno, sino también de los mayores centros económicos. La económica fue causa de graves dificultades. Los fascistas se dedicaron a reforzar la propia posición interna, obligando a la mayoría de sus opositores a sufrir la cárcel y la violencia, o buscar el asilo político en el extranjero.

El ascenso del Fascismo culminó en 1936 con la política exterior y la conquista de Etiopía, la proclamación del Imperio y la victoria sobre las sanciones económicas de cincuenta y dos Estados de la Sociedad de las Naciones que habían condenado en su momento la agresión italiana en África.

---

<sup>1</sup> Giuseppe Petronio, *L'attività letteraria in Italia*. Palermo: Palumbo, 1994, p. 875.

Siguiendo el ejemplo de Hitler, Mussolini promulgó en 1938-39 las leyes raciales marcando la primera división entre el País y el régimen. Y en 1940 Italia, sin ninguna preparación, fue arrastrada por Alemania para participar en el segundo conflicto mundial, un acontecimiento determinante en el progresivo declive del Fascismo.

El gobierno fascista permaneció en el poder por más de veinte años modificando progresivamente el Estado liberal implantado en el *Risorgimento* y sustituyéndolo por un Estado dictatorial-totalitario.<sup>2</sup>

## 1. 2. GUERRA CIVIL ESPAÑOLA

Después de la Primera guerra mundial, Europa quedó, como ya se ha mencionado, en una difícil situación. Las antiguas formas de gobierno ya no solucionaban los graves problemas de los diversos sectores de la sociedad. En España se terminó el seudodesarrollo económico debido a su situación de neutralidad en el enfrentamiento bélico. De nuevo apareció la miseria y la inquietud social fue poco a poco en aumento.

El 14 de abril de 1931 se proclamó la Segunda República y el rey huyó al exilio. En 1936 los grupos de izquierda, socialistas, republicanos y nacionalistas, agrupados en el Frente Popular, ganaron las elecciones celebradas en el mes de febrero, lo que desencadenó el golpe militar que habría de cambiar de manera radical todos los acontecimientos republicanos sucesivos.

La Guerra Civil Española inició en julio de 1936, cuando el ejército, apoyado por diversos sectores de la sociedad, como empresarios, terratenientes e Iglesia, se sublevó contra el gobierno de la II República española por no estar de acuerdo con las reformas republicanas. El “alzamiento” comenzó el 17 de julio y estuvo encabezado por el general Francisco Franco, quien desde las Islas Canarias inició sus desplazamientos hasta alcanzar el continente y disputarse, en prolongados conflictos, el poder de la capital española: Madrid. En tres días España quedó dividida en dos zonas: la zona oriental, y el norte del país.

La particularidad de la Guerra Civil Española fue la participación de varios grupos civiles que, tratando de defender un ideal de nación manifestado en la II República, se

---

<sup>2</sup> Los datos históricos fueron extraídos de: Daniela Aronica, *El neorrealismo italiano*. Madrid: Síntesis, 2004; Cesare Segre, Clelia Martignoni, *Testi nella storia. La Letteratura italiana dalle origini al Novecento*. Vol. 4. *Il Novecento*. Milano: Bruno Mondadori, 1992; G. Petronio, *op.cit.*

organizaron en un ejército que llevaba entre sus combatientes a grupos de distintas edades, ocupaciones e incluso diferentes ideologías.

A pesar de que en Londres, en agosto de 1936, un comité internacional deliberó por la “no intervención” en la guerra en España, Hitler desde Alemania y Mussolini en Italia hicieron caso omiso de la decisión internacional y participaron activa y ampliamente en la contienda ayudando a los franquistas de distintas maneras para que pudieran continuar con su lucha. También la intervención de la Unión Soviética en apoyo de la república fue muy importante, aunque, en comparación con los otros países, mucho menor.

No obstante los ataques constantes dirigidos a la capital, Madrid resistió hasta el 28 de marzo de 1939 cuando por fin ingresaron las tropas franquistas. Tres días más tarde, el gobierno republicano perdió las últimas plazas fieles. El 1º de abril se terminó oficialmente la guerra, pero no las represalias.

Franco asumió el poder e instauró un régimen semejante al implantado por Mussolini y Hitler; creó un partido único, prohibió los sindicatos, manejó España de manera implacable hasta su muerte que aconteció el 20 de noviembre de 1975. Es así como se emprendió la instauración de un régimen dictatorial encabezado por el general Francisco Franco en sustitución del sistema parlamentario republicano.

### **1. 3. SEGUNDA GUERRA MUNDIAL**

En los años treinta del siglo XX, muchos países, entre ellos Alemania, Italia, Japón y la URSS, no quedaron satisfechos con las condiciones impuestas por la Conferencia de Paz de París en 1919, al final de la Primera Guerra Mundial, siendo ésta la principal razón por la cual los países mencionados iniciaron una política expansionista sin respetar dichos acuerdos.

Debido al temor de que se desatara una nueva guerra y a la intensificación de los conflictos internos provocados o aumentados por la depresión económica de 1929, las democracias optaron por una política de apaciguamiento. Sin embargo, Hitler, aprovechándose de esta postura moderada, puso en práctica su plan de crear la “Gran Alemania”.

A pesar de las diferentes prevenciones, se desató la Segunda Guerra Mundial, de 1939 a 1945, entre los países aliados: Polonia, Reino Unido, Francia, Dinamarca, Noruega, Países Bajos, Bélgica, Yugoslavia, Grecia y, posteriormente, URSS, EEUU, China y diversos

países latinoamericanos, contra las potencias del Eje: Alemania, Italia, Japón y sus países satélites.

Gran Bretaña y Francia respondieron con la declaración de guerra contra Alemania el 3 de septiembre de 1939, debido a la violación por parte de Alemania del Tratado de Versalles, ya que, ansioso de imponer su hegemonía sobre Europa, Hitler reunió un poderoso ejército alemán, la Wehrmacht, con el cual en 1938 se anexó el territorio de los Sudetes. Francia y Gran Bretaña aceptaron esta anexión en el Acuerdo de Munich (1938). Pero en marzo de 1939 Hitler consumó la ocupación de Checoslovaquia y se aseguró la alianza de Italia.

En abril de 1940 Alemania invadió varios países, entre ellos Dinamarca, además de Noruega, Países Bajos y Bélgica. A partir de mayo de 1940 Alemania empezó descaradamente su política expansionista por toda Europa occidental.

La guerra comenzó a tener múltiples cambios e infinidad de giros inesperados en varias partes del mundo: por ejemplo, al entrar Italia en el conflicto, la guerra se expandió por todo el Mediterráneo y el Norte de África. El 27 de septiembre de 1940 se firmó el pacto tripartito entre Alemania, Italia y Japón, al que se adhirió Hungría. La ocupación de los países bálticos, Rumania, Besarabia y Bucovina por parte de Alemania impulsó a la URSS a colaborar con los aliados.

Los alemanes, que controlaban ya casi toda Europa, organizaron un nuevo sistema designado como el "Nuevo Orden", que consistió en el reclutamiento de millones de prisioneros de guerra, junto con la población civil, los cuales fueron destinados a realizar trabajos forzados en las industrias de guerra alemanas.

Los campos de concentración se convirtieron en centros de exterminio masivo. Distintas fueron las maneras de exterminación, las más utilizadas: las cámaras de gas. Entre los campos más conocidos se encuentran Maidanek, Treblinka, Dachau, Auschwitz. El famoso nuevo orden pretendió germanizar a toda Europa, someterla, según el pensamiento de Hitler, al dominio de la raza superior aria.

El 22 de junio de 1941, Hitler emprendió una gran ofensiva contra la URSS: Alemania la invadió en una violación directa del pacto alemán-soviético. El 7 de diciembre de 1941 se abrió un nuevo frente bélico en el Pacífico cuando EEUU entró en la guerra tras el bombardeo japonés de su base naval de Pearl Harbor, en las islas de Hawai. El 11 de

diciembre, Alemania e Italia declararon la guerra a los Estados Unidos. Con la entrada de Italia y Japón en el conflicto, la guerra se convirtió ya en un suceso mundial, donde actuaron todas las potencias del mundo directa o indirectamente.

Las potencias del Eje, Alemania, Japón e Italia, llevaron durante 1941 y casi todo 1942 la iniciativa en los campos de batalla, pero a finales de 1942 y 1943 la balanza de la victoria comenzó a cambiar, sobre todo por los desastres y las derrotas que tuvo el ejército nazi en **diversas batallas**. En septiembre de 1943 los Aliados invadieron Italia, y ésta, al verse vulnerable, firmó un tratado de paz el 8 de septiembre. **Por su parte las fuerzas alemanas** se dirigieron al norte de Italia, hasta el 25 de mayo de 1945.

El 6 de junio de 1944 comenzó la invasión de Europa por parte de los aliados con el conocido “desembarco de Normandía”, con lo cual se abrió un segundo frente en Europa obligando a Hitler a dividir sus fuerzas en dos bandos, y tuvo que enfrentarse a enemigos con recursos humanos y mecánicos aparentemente superiores. Se liberó París y Roma, y se conquistó Grecia, Hungría y Checoslovaquia.

Las fuerzas aéreas aliadas atacaron las industrias bélicas nazis, tales como la del campo de **Auschwitz**. Los soviéticos empezaron una ofensiva el 12 de enero de 1945, liberando Polonia y Hungría. El 29 de abril, Hitler se suicidó y en mayo de 1945 Berlín fue capturada por las fuerzas soviéticas, y sin otra opción los alemanes se rindieron el 7 de mayo de 1945.

Si bien la guerra en Europa había terminado, ésta continuaba en el Pacífico. Los japoneses, se empeñaron en resistir pese a las espectaculares derrotas en varios puntos, como la que se dio en abril de 1945 en Okinawa. Fueron destrozados los japoneses en agosto de 1945 con el lanzamiento, sobre las ciudades de Hiroshima y de Nagasaki, de dos bombas atómicas, poderosas armas recién descubiertas; finalmente Japón presentó su rendición incondicional el 2 de septiembre de 1945.

Debido a la tibieza e indecisión de muchas naciones y al plan expansionista de otras, la Segunda Guerra tomó alcances mundiales. Se puede ver entonces por un lado los países deseosos de expandirse: Alemania, Italia y Japón, y por otra parte las naciones que tuvieron la firme intención de contrarrestarlos: Estados Unidos, Inglaterra y la URSS. Junto con la Segunda Guerra Mundial que se convertiría en la más devastadora de todos los tiempos, se produciría además uno de los fenómenos más terribles de la historia: el Holocausto judío en el que fallecieron millones de personas.<sup>3</sup> Cesare Segre y Clelia Martignoni nos describen de manera contundente las características que presentó el conflicto bélico que implicó a todo el planeta, con consecuencias por demás devastadoras:

---

<sup>3</sup> Los datos históricos fueron extraídos de varios textos, además de los ya citados, de Cesare Segre y Clelia Martignoni, *Leggere il mondo. Guerra, dopoguerra, secondo novecento*. Vol. 8. Milano: Bruno Mondadori, 2001.

Fu un conflitto tecnológicamente nuevo, una guerra combattuta per terra, in mare e nell'aria, e concluso con l'esplosione di un'arma atomica. Fu un conflitto che fece più vittime fra i civili che fra i militari [...]. Fu un conflitto, infine, che comportò veri e propri genocidi, e cioè la distruzione fisica di intere popolazioni, e in particolare di sei milioni di ebrei. E in questo senso rappresentò il massimo grado di orrore tecnologico nella storia.<sup>4</sup>

#### 1. 4. CRISIS DE 1943

La decisión de Mussolini de integrar Italia en la guerra al lado de Alemania marcó el declive del Fascismo. En 1940, de hecho, la guerra se presentó contraria a la visión formada por los fascistas, el desarrollo de las operaciones bélicas sería desfavorable en todos los sentidos para Italia, la cual no estaba en absoluto preparada desde el punto de vista militar.

Además de las derrotas en varios frentes, en 1943 se agregó la invasión de los aliados, que desembarcaron en Sicilia y comenzaron inmediatamente a recorrer el país y a subir por la península: desde este momento Italia se convirtió en un sitio de crueles y constantes combates entre los diversos ejércitos extranjeros que la ocupaban.

El régimen fascista, responsable de la entrada en la guerra y por consiguiente de los cambios políticos de la nación, fue además el culpable de las dramáticas consecuencias que traería su caída. El 25 de julio de 1943, frente a la evidente derrota militar y a las manifestaciones de la oposición de la población, el Gran Consejo del gobierno fascista y el rey Vittorio Emanuele III destituyeron al dictador Mussolini y el rey ordenó su detención, nombrando jefe de gobierno al mariscal Pietro Badoglio.

Finalmente, el 3 de septiembre se firmó el armisticio, que se hizo público el 8 del mismo mes, una proclama por demás errada, ya que dejó al ejército italiano sin órdenes precisas y a merced de las tropas hitlerianas: "L'annuncio coglieva di sorpresa il popolo che reagì come chi si sente liberato all'improvviso da un incubo".<sup>5</sup> Mientras el Rey y el gobierno huían al territorio conquistado por los aliados, miles de soldados y civiles fueron desarmados, encarcelados o deportados a los campos de concentración alemanes.

Mientras se daba todo este ambiente de confusión, Mussolini era liberado por paracaidistas alemanes, poniéndolo al mando de la *Repubblica Sociale Italiana* (RSI), con sede en Salò. Con este cargo Mussolini intentó reorganizar su partido y su ejército, pero dentro de los límites políticos y geográficos dependientes de los alemanes y ayudado en todo momento por el ejército nazi.

---

<sup>4</sup> Cesare Segre y Clelia Martignoni, *Testi nella storia. La letteratura italiana dalle origini al Novecento. Il Novecento, cit.*

<sup>5</sup> Roberto Battaglia. *Storia della Resistenza italiana. 8 settembre 1943–25 aprile 1945*. Torino: Einaudi, 1964, p. 62.

Italia quedó entonces dividida en dos: el llamado “Reino del Sur” en la zona tomada por los angloamericanos que tenían el control militar, formado por el gobierno del mariscal Badoglio y por los partidos antifascistas reunidos en el *Comitato di Liberazione Nazionale* (CLN), y la *Repubblica Sociale Italiana* en el Centro-Norte, ocupada por los alemanes y por los fascistas reconstruidos.

Los primeros grupos que tomaron las armas contra los nazifascistas fueron principalmente oficiales y soldados. Además, los antifascistas, que durante la dictadura habían operado en la clandestinidad, se reorganizaron desde el 9 de septiembre en el mencionado CLN; a éstos se sumaron también miembros del *Partito d’Azione*, fundado en la clandestinidad en 1942. Se incorporaron también hombres y mujeres que no estaban de acuerdo con la situación actual. Se daba inicio así al movimiento de la *Resistenza*.<sup>6</sup>

### **1. 5. EL MOVIMIENTO DE LA RESISTENZA**

Desde el invierno de 1942-1943 es evidente que para Italia la guerra se concluiría con una rotunda derrota y provocaría así más problemas al país. Es así como en marzo de 1943 estalló en Turín la primera huelga general, entre los obreros de la Fiat; además el 10 de julio de 1943 los aliados angloamericanos desembarcaron en Sicilia.

Al término del régimen fascista se iniciaron las tentativas secretas entre Italia y los aliados para llegar a una tregua. Según las condiciones del armisticio, Italia tendría que declararle la guerra a Alemania y por consiguiente los soldados italianos tendrían que combatir a los nazis. Para emprender esta acción los italianos no se sentían preparados, no estaban bien armados ni esperaban una ofensiva dentro de su mismo territorio, sin embargo el armisticio se realizó el 8 de septiembre de 1943, con el anuncio radiofónico de Badoglio que tomó por sorpresa a las tropas, las cuales fueron fácilmente desarmadas por los alemanes en muchas ocasiones.

La confusión se dio además en el nivel político e institucional: después del armisticio el Estado ya no existió, el ejército no recibió órdenes concretas, el Rey y Badoglio salieron huyendo y es así como Italia quedó dividida territorialmente en dos fuerzas armadas. El 9 de septiembre en Roma se formó, como ya se ha dicho, un comité de Liberación Nacional

---

<sup>6</sup> Los datos históricos de este apartado fueron extraídos de varios textos: de D. Aronica, *op. cit.*, C. Segre y C. Martignoni, *Testi nella storia. La letteratura italiana dalle origini al Novecento, cit.*, y de G. Petronio, *op. cit.*



(CLN), en el que tomaron parte los principales partidos de oposición al fascismo: la Democrazia Cristiana, el Partito Liberale, el Partito d'Azione, el Partito Socialista y el Partito Comunista, entre otros grupos.

En este panorama de confusión se desarrolló la *Resistenza* que fue un proceso de particular complejidad, un fenómeno históricamente fundamental para Italia. Por las varias fases que tuvo:

Essa fu insieme “guerra di resistenza” contro l’occupante tedesco; fu ‘guerra antifascista’ poiché si combatteva contro i continuatori del regime; fu ‘guerra di liberazione’ poiché in molti vi era una precisa coscienza di lottare nuovamente per il riscatto nazionale; fu ‘guerra partigiana’ per le tecniche di combattimento, e fu ‘guerra rivoluzionaria’ per tutti coloro che presero le armi anche per costruire una nuova società. Fu, infine, ‘guerra civile’ combattuta con odio e accanimento dai protagonisti di una generazione drammaticamente lacerata.<sup>7</sup>

A pocos días de la conformación del comité se unieron los primeros grupos de antifascistas. Con las pocas armas recuperadas subieron a las montañas dando inicio formalmente a la guerra partisana. A ésta se enlistaron en un movimiento espontáneo militares que cambiaron de bando, obreros, campesinos, jóvenes de la pequeña y media burguesía, intelectuales y mujeres. Diversas son las razones y los motivos que impulsaron a estos hombres a formar parte de la lucha:

Certamente sì, chi va in montagna ci va anche per salvarsi da quella trappola per topi impauriti. Però è un opportunismo decente, chi va in montagna sa bene di essersi dichiarato, di avere scelto la parte che sta contro il tedesco con tutti i rischi che ne seguono. Spirito di avventura? Per molti sì, per i giovani forse è il sentimento dominante; ma le riprese rischiose lo esigono, e non contrasta con le più meditate convizioni. Poi c’è l’interesse politico, che fra gli antifascisti militanti è preminente.<sup>8</sup>

En un principio se habla de una minoría, pero ya en diciembre de 1943 se cuenta aproximadamente con 10 mil partisanos en actividad. Las cifras son reveladoras de la poca actividad de la población, pero aquí es importante rescatar los grandes gestos de solidaridad y de lucha social que la gente demostró, ya que la mayor parte se refugió en el silencio, en su lucha cotidiana por la sobrevivencia y maduró progresivamente el rechazo de la guerra.

---

<sup>7</sup> C. Segre y C. Martignoni, *Leggere il mondo. Guerra, dopoguerra, secondo novecento. cit.*, p. 1024.

<sup>8</sup> Giorgio Bocca, *Storia dell’Italia partigiana. Settembre 1943-Maggio 1945*. Bari: Laterza, 1966, p. 18.

Los partisanos realizaron acciones de sabotaje contra objetivos militares fascistas, y obras de propaganda antifascista. Raramente se llevaron a cabo verdaderas batallas contra los nazifascistas, ya que éstos siempre se encontraban en mayor número y mucho mejor armados. En Italia septentrional los partisanos consiguieron liberar extensas zonas de montaña, donde organizaron “repúblicas partisanas”, de breve duración, en las cuales se experimentaron formas de gobierno democráticas. Las represalias alemanas eran despiadadas: cuando un soldado alemán era asesinado, al menos diez civiles italianos eran fucilados. En Roma, por ejemplo, después de un atentado de los partisanos que provocó 33 muertos, la mayoría soldados alemanes, fueron fucilados 335 italianos, en el exterminio de las Fosse Ardeatine realizado el 24 y 25 de marzo de 1944.<sup>9</sup>

Otro ejemplo de represalia se realizó el 19 de septiembre en Boves, cuando la SS, debido al asesinato de un soldado alemán, incendió un pueblo entero matando a 23 personas. Esta represalia junto, con el exterminio citado anteriormente, fueron de las acciones brutales en las cuales estuvieron víctimas principalmente civiles y combatientes partisanos. En las zonas que operaban los partisanos se destruyeron enteros pueblos y centenares de personas de varias edades fueron asesinadas.

Otra estrategia utilizada por los nazifascistas para provocar terror fue la deportación. Los primeros en la lista fueron los judíos, y también disidentes y comunistas, entre otros, poco después, cualquier persona que pusiera en peligro los procedimientos del actual régimen. Miles de judíos fueron deportados a los diferentes campos de exterminio.

La *Resistenza* se desarrolló de maneras diferentes dependiendo del terreno en el cual los partisanos operaban: la ciudad, la montaña, las colinas, trabando relaciones con la población y adoptando técnicas de guerrilla distintas, según la diversidad de las localidades. En la primavera de 1944 la *Resistenza* comenzó a organizarse, con la formación de grandes bandas partisanas que reunieron cerca de 200.000 hombres: la mayoría se estaba conformando ligada a los partidos, como las “brigade Garibaldi” ligadas a los comunistas, las “brigade di Giustizia e Libertà” ligadas al partido de Acción y las “brigade Matteotti” relacionadas con los socialistas.

Mientras todos estos hechos sucedían, los aliados subían por la península liberando el 4 de junio de 1944 Roma, y Florencia el 6 de agosto del mismo año, todo esto con la

---

<sup>9</sup> R. Battaglia, *op. cit.*, p. 56.

colaboración de los partisanos que en las montañas eran más numerosos y lograban operar de mejor manera y escapar de los nazifascistas gracias al apoyo de la población que los ayudaba a esconderse.

Fueron duros particularmente el primero y el segundo invierno, ya que se sumaron además de las condiciones del terreno, las inclemencias del tiempo que provocaron una mayor lentitud del avance aliado, detenido por los alemanes en el verano de 1944. La liberación de las principales ciudades sucedió antes de la llegada de los aliados: Florencia, Bolonia, Milán y Turín fueron liberadas por la insurrección popular guiada por los partisanos. En estos momentos el régimen fascista se desplomó, Mussolini y los otros jefes nazis, capturados por los partisanos mientras intentaban huir, fueron fusilados el 28 de abril de 1945.

La *Resistenza* entonces no fue sólo un movimiento militar, sino un acontecimiento político y moral; fue una toma de conciencia que invadió a las masas populares italianas. Puso además las premisas de una renovación profunda de las estructuras del estado y de la sociedad.<sup>10</sup> Las mujeres desempeñaron un papel esencial en la rebelión, realizando una labor importante y en muchas ocasiones decisiva. En cada testimonio de guerra se encuentra una protagonista femenina que provoca, que despista y que brinda ayuda en todas las circunstancias.

### **a) Papel de las mujeres y los hombres en la *Resistenza***

En los momentos históricos la mujer siempre ha estado presente, a la sombra del trabajo del hombre, pero en el siglo XX en Italia inicia su rescate social participando de manera activa en la *Resistenza*, con sus propias ideas, desarrollando sus capacidades y realizando una labor excepcional.

Durante los trágicos sucesos de la Segunda Guerra Mundial a la mujer se le presentaron nuevas tareas y por consiguiente nuevas perspectivas de vida. La falta de mano de obra masculina, situado el hombre en distintos frentes militares, obligó a las mujeres a realizar actividades en las fábricas, las oficinas y en el campo, es decir, trabajos hasta entonces reservados al hombre. Esta nueva realidad empujó a la mujer a adquirir una nueva conciencia: participar activamente en diversos trabajos masculinos.

---

<sup>10</sup> Los datos históricos de este apartado fueron extraídos de los autores y textos citados previamente.

No es extraño, por consiguiente, ver a las mujeres participar activamente en la lucha partisana, donde los hombres tuvieron un papel importante. Ellas desempeñaron una parte decisiva, en la montaña o en la ciudad.

A partir del 8 de septiembre las mujeres iniciaron una gran operación de salvamento, en apoyo para la liberación de los soldados en peligro inminente. Las mujeres contribuyeron de maneras distintas: le quitaron a los hombres sus uniformes militares y los vistieron con ropa de civil, convirtiéndolos en partisanos y ocultaron armamento en sus casas; aunque el papel más destacado fue el de *staffetta*, es decir, ellas desempeñaron el trabajo de mensajeras, colaborando de manera activa en la lucha. Como mensajeras llevaban y traían alimento, armas, noticias, etc., de un refugio a otro. El peligro era muy grande ya que si llegaban a ser descubiertas la muerte sería el resultado inmediato, por ser partícipes y cómplices en la resistencia civil:

Lassù quasi in ogni villaggio le maestre sono diventate delle collaboratrici: giovani, cittadine, partite da casa con la triste prospettiva di un tirocinio sgradevole, solitario, fra capre e letame, hanno invece trovato la guerra, la politica e la gioventù, quei discorsi che ti aprono il mondo, gli incarichi, le missioni.<sup>11</sup>

Establecidas en el duro trabajo del campo o en las ciudades, las mujeres asumieron una posición relevante en la lucha partisana, y su participación activa fue en muchos casos determinante: combatieron dentro de sus propias casas para salvar a sus hijos de los arrestos y las deportaciones; desempeñaron obras de ayuda en los hospitales, con la labor de cuidar, proteger y poder anexar, según una referencia previa, a los prisioneros fugitivos, ya sea italianos o extranjeros, a la lucha clandestina; y el principal papel fue el de estafetas que realizó de manera constante.

Las mujeres llevaron a cabo una enorme obra de transformación de los partisanos, desempeñando diferentes papeles: hermanas, amigas y madres, que cuidan y proporcionan consuelo (así es, por ejemplo, con Mamma Agnese, la protagonista, como veremos más adelante, de *L'Agnese va a morire*).

Diferente fue el papel que las mujeres realizaron, dependiendo del lugar en el que se desarrollaron: “Servono meglio come staffette, a far la spola fra la montagna e la città o

---

<sup>11</sup> G. Bocca, *op. cit.*, p. 214.

come ausiliari, a preparare abiti, maglie. In città invece le impiegano come combattenti il gappismo non esita a servirsene per la sua guerra impietosa".<sup>12</sup>

Diversas fueron las razones que motivaron a las mujeres, hijas, hermanas, esposas y madres a arriesgar la propia vida: la cultura familiar, las experiencias personales, la indignación por los hechos que presenciaban, el ejemplo de algún familiar, todas con el objetivo de combatir en la lucha, al lado del hombre, en nombre de un ideal general: la libertad.

Todas estas facetas las tuvieron las mujeres durante la *Resistenza*. Ellas combatieron en la lucha de dos modos: sin armas y con las armas. Esto dependió de las situaciones a las que se enfrentaron en las diversas circunstancias, ya que debían, por todos los medios a su alcance, proteger y evitar la destrucción del armamento y los bienes a su cargo considerados esenciales para la sobrevivencia propia y de los partisanos. Se esforzaron además por contener de manera pacífica la violencia de los nazifascistas. No obstante, en muchas ocasiones tuvieron que elegir utilizar la violencia: es decir, el uso o no de las armas fue concebido por las mujeres como una elección común, que debieron tomar, hacer, realizar en razón de la situación, con el único fin de proteger los víveres y ante todo sus vidas.

Las mujeres contribuyeron a la *Resistenza* en un número elevado: ya desde las huelgas del mes de marzo de 1943, se habla de una gran cantidad de obreros, pero entre ellos se descubren, también, mujeres. Según algunas cifras, en la lucha partisana participaron aproximadamente 35,000 mujeres, pero estos datos de origen militar no dan cuenta de la solidaridad y el consenso que se desarrolló en la lucha. Los Grupos en Defensa de la Mujer, formados en el norte en 1943 para lograr los derechos de las mujeres, alistaron 70,000 mujeres, aunque las cifras se pueden multiplicar si se quiere dar razón de la participación de células independientes.

Podemos concluir diciendo que las mujeres en Italia, contribuyeron, con sus aportaciones y acciones, de manera determinante a la caída del nazifascismo. Modificaron además la concepción que se tenía de una resistencia armada, es decir, combatieron en su mayoría sin armas y con un sentimiento civil, con inventiva, de manera individual y colectiva, sobre todo con la conciencia y la capacidad de manipular las relaciones con el enemigo,

---

<sup>12</sup> *Ibidem*, pp. 251-252.

gracias a la carga simbólica atribuida a la figura femenina. Todas estas madres, hermanas y amigas de los partisanos, fueron los ojos y los oídos de la *Resistenza*.<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> Información recolectada de la obra de G. Bocca, *op. cit* y del artículo: “Guerra a la guerra: le donne nella Resistenza italiana” de Laura Coci, <http://www.universitadelledonne.it/anpiL.htm>.

## CAPÍTULO II.

### LA LITERATURA DE LOS AÑOS CUARENTA Y DE LA SEGUNDA POSGUERRA

Los acontecimientos sociales, políticos y militares provocaron cambios radicales en los países afectados por la guerra, dejándolos en una gran inestabilidad. La literatura por su parte tuvo que adaptarse a estos cambios genéricos. En el clima político-social los escritores también tomaron partido, por lo que se dio inicio a una nueva etapa en la literatura enfocada en mostrar los distintos acontecimientos históricos, tratando de reflejarlos. Los elementos más utilizados en la literatura italiana durante los años cuarenta son la crónica y el testimonio utilizados en el movimiento literario del Neorrealismo.

#### 2. 1. EL NEORREALISMO

La novelística italiana de la segunda posguerra presentó una forma distinta del Realismo, que se distancia del Naturalismo-Verismo:<sup>1</sup> el Neorrealismo, una corriente artística y literaria que se desarrolló en la Segunda Guerra Mundial, se consolidó durante la lucha partisana que se libró en Italia entre 1943 y 1945 y terminó en los años '50. Se percibió entonces la exigencia de una renovación ética y estética que expresara de manera profunda el cambio que había supuesto el fin de la dictadura de Mussolini.

Su papel más destacado se dio en el cine, y sus principales representantes son Roberto Rossellini, con *Roma città aperta* (1945), *Paisà* (1946) y *Germania anno zero* (1947); Luchino Visconti con *Ossessione* (1942), *La terra trema* (1948) y *Bellissima* (1951); y Vittorio De Sica con *Sciuscià* (1946) y *Ladri di biciclette* (1948).

El término Neorrealismo en la literatura fue asignado por la crítica literaria italiana a finales de los años veinte, retomado del movimiento "Neue Sachlikeit" (nueva objetividad) surgido al inicio del siglo XX en Alemania como reacción al expresionismo. Se comenzó a usar el término con más frecuencia en Italia a principios de los años treinta; después de 20 años, Jovine, autor de una de las novelas más representativas del Neorrealismo, de la posguerra, titulada *Le terre del Sacramento* (1950), usó el término en una revista y habló de

---

<sup>1</sup> El verismo fue un movimiento artístico y literario muy próximo al naturalismo francés que se esfuerza por dar a conocer la realidad de la sociedad y de la relación entre las personas. Esta tendencia surgió primero en la literatura entre 1880 y 1890. Su máximo exponente es Giovanni Verga. Este naturalismo busca una descripción más realística tanto del individuo como de la sociedad, creando, en muchas ocasiones, dramas inspirados en hechos cotidianos que no excluían lo feo y lo vulgar, definición tomada del texto de Cesare Segre, Clelia Martignoni, *Leggere il mondo. Dal realismo al simbolismo*. Vol. 6. Milano: Bruno Mondadori, 2001.

las obras neorrealistas, refiriéndose al primer Moravia, sobre todo a *Gli indifferenti* (1929). Refiere que este tipo de literatura se contrapone a una literatura excesivamente formalista, y advierte de la revaloración del contenido, en contraste con el exceso de atención que se tuvo previamente a la forma y el estilo.<sup>2</sup>

En 1942 reaparece la etiqueta de Neorrealismo, sólo que ahora extraída del cine. Maria Corti, en un amplio ensayo acerca del Neorrealismo, “Viaggio testuale”, dice que a su modo de ver la palabra Neorrealismo se usa de nuevo gracias a la película *Ossessione* de Visconti en 1942.<sup>3</sup>

Como se ha podido demostrar, el término Neorrealismo estuvo siempre en un continuo movimiento; existe ya desde los años treinta, reaparece durante la guerra y en los primeros años cuarenta, desapareciendo hacia 1950 debido a que las obras ya no tienen más las características neorrealistas. Sin embargo los escritores neorrealistas no la utilizaron para catalogar sus obras. Ellos rechazaron esta etiqueta.

Es importante, por lo tanto, subrayar cómo el Neorrealismo no fue una escuela ni un movimiento organizado, sino más bien un clima cultural, una orientación que se basó sobre todo “su una istanza etico-civile, su un forte impegno a trasformare la società e i suoi valori”.<sup>4</sup> Es una corriente de unos cuantos escritores que escribieron sus obras, las cuales tienen relación entre ellas por múltiples lazos, es decir, se habla más bien de obras que de autores neorrealistas.

El Neorrealismo está menos ligada al tratamiento de los problemas del “yo” y más relacionada con la realidad cotidiana, recreando una red de relaciones “entre los componentes de la vida social en la que el individuo se ve inmerso, dando a la vez la imagen de ese individuo y de la colectividad en la que se halla inmerso”.<sup>5</sup>

Se debe tener presente además que, en su mayoría, ésta no fue una literatura de escritores de profesión, más bien de hombres que participaron de manera directa en varios acontecimientos históricos. La mayoría de los escritores dirigió su enfoque hacia una lengua antiliteraria, porque muchos de ellos fueron soldados, partisanos, reporteros que contaron su

---

<sup>2</sup> Datos tomados del artículo de Claudio Milanini, “El neorrealismo en literatura”. *Lecciones de literatura italiana contemporánea*. Barcelona: Ariel, 1996, p. 175.

<sup>3</sup> *Idem*.

<sup>4</sup> Alberto Denti, Elisabetta Severina y Alessandro Aretini. *Moduli di letteratura italiana ed europea. La seconda metà del novecento*. Milano: Signorelli, 2001, p. 33.

<sup>5</sup> C. Milanini, *op. cit*, p. 174.



experiencia en una o dos novelas como máximo, aunque en algunos escritores de renombre (Pavese, Vittorini, Calvino, Fenoglio, Moravia) podemos ver, al contrario, una búsqueda lingüística y formal consciente.

En el movimiento neorrealista se pueden reconstruir, según Denti, Severina y Aretini en *Moduli di letteratura italiana ed europea. La seconda metà del novecento*, dos fases distintas: la primera se desarrolla entre 1943 y 1948 de una forma espontánea, sin ninguna reflexión teórica o poética. La producción literaria es muy variada y comprende sólo a escritores-hombres, algunos de los cuales ya tenían una personalidad literaria formada: Carlo Levi, con su obra *Cristo si è fermato a Eboli* (1945) y en el mismo año Elio Vittorini con *Uomini e no*; Italo Calvino es de estos años con la novela *Il sentiero dei nidi di ragno* (1947); en este mismo año aparece *Cronache di poveri amanti* de Vasco Pratolini e *Il compagno* de Cesare Pavese; en 1947 Primo Levi se da a conocer con *Se questo è un uomo*. Otros escritores se estaban formando para ese momento, por lo que se mueven con más autonomía respecto a la experiencia precedente de la guerra.<sup>6</sup>

La segunda fase corresponde a la teorización del movimiento que se da después de la publicación de la obra *Quaderni dal carcere* (1948-1951) de Gramsci y las discusiones que se realizaron en torno a la formulación de la doctrina realista. Gramsci proponía la figura del intelectual que fuera el intérprete y el portavoz de las necesidades de la población (*intellettuale organico*), además de una literatura nacional popular (*nazionale popolare*) que uniera al escritor con el pueblo.

Podemos darnos cuenta cómo ambas posiciones son muy distintas, pero lo importante es ver cómo ambas parecían ofrecer un soporte teórico al Neorrealismo que desde 1948 se comenzaba a afirmar como tendencia dominante. En esta fase se insertan las siguientes obras: *L'Agnese va a morire* (1949) de Renata Viganò, *Le terre del Sacramento* (1950) de Francesco Jovine y más tarde *Metello* (1955) de Vasco Pratolini, novela con que concluye el movimiento neorrealista y se abre una nueva fase.

Dos elementos caracterizaron al Neorrealismo: en primer lugar su ruptura con el Fascismo debido a la experiencia dramática de la *Resistenza*; y la siguiente, el rechazo de la tradición literaria del Decadentismo (finales del siglo XIX). Además se despierta el interés por los escritores extranjeros, en particular por los estadounidenses (conocidos desde los años

---

<sup>6</sup> A. Denti, *et al.*, *op. cit.*, p. 34.

'30 por la actividad traductora de Vittorini y Pavese, y en los años '40 surge su antología *Americana*), por la visión anticonformista que utilizaban y el uso de un lenguaje más moderno y popular, entre otras cosas.

Los escritores neorrealistas elaboraron y difundieron un nuevo rol del intelectual, muy distinto y lejano de la tradición: se empeñaron en la elaboración de soluciones a los problemas del hombre, de la sociedad, de las clases desprotegidas. Es así como la atención de los escritores se dirigió a los problemas más graves y relevantes del momento. Como bien dicen Denti, Severina y Aretini, tales problemas eran:

La miseria delle plebi rurali, la guerra e le sue conseguenze, le persecuzioni politiche e razziali, la Resistenza e la nuova coscienza civile. Con le figure di protagonisti operai, contadini, pastori, ricompare nella letteratura italiana il proletariato, quasi del tutto dimenticato dopo le esperienze veriste di fine Ottocento.<sup>7</sup>

Las obras literarias del Neorrealismo se expresaron, sobre todo, en el documento, la crónica y el testimonio. Su principal característica fue la necesidad de comunicar, de contar, en su mayoría en tercera persona: “esperienze concrete, fatti reali, in forme semplici e dirette, senza intellettualismi e artificiosità”.<sup>8</sup>

Calvino en la introducción a la reedición de 1964 de su novela *Il sentiero dei nidi di ragno* habla del Neorrealismo como de una estación literaria que reflejó una “smania di raccontare” presente en todas las personas, atraídas por el deseo de contar las distintas experiencias de la guerra y principalmente de la *Resistenza*, estableciéndose, en consecuencia, una fuerte comunicación entre el escritor y el lector:

L'essere usciti da un'esperienza –guerra, guerra civile– [...], stabiliva un'immediatezza di comunicazione tra lo scrittore e il suo pubblico: si era faccia a faccia, alla pari, carichi di storie da raccontare, ognuno aveva avuto la sua [...] ci si strappava la parola di bocca.<sup>9</sup>

El mismo Calvino refiere cómo el Neorrealismo no fue una escuela, sino más bien y en sus propias palabras: “fu un insieme di voci, in gran parte periferiche, una molteplice scoperta

---

<sup>7</sup> *Idem.*

<sup>8</sup> *Idem.*

<sup>9</sup> Cfr. Italo Calvino, “Presentazione” a *Il sentiero dei nidi di ragno*, p. VI.

delle diverse Italia [...], senza le varietà dei dialetti e dei gerghi da far lievitare e impastare nella lingua letteraria, non ci sarebbe stato «neorealismo»<sup>10</sup>.

Aunque existe la idea de literatura neorrealista como una unidad, hemos podido corroborar cómo se presentaron distintas soluciones estilísticas. Se observa una serie de preocupaciones comunes, pero no un estilo común, es decir, se pone atención en el contenido: los temas sociales, la vida en todos sus aspectos, la historia; y en la parte estilística, de forma general, existe un rechazo de la escritura bella. No se relaciona, entonces, la novela neorrealista con la idea que se tenía en el siglo XIX de la novela bien hecha: lo que predomina es la fuerte atención por el documento.

Como hemos visto la experimentación tan variada dificultó la conformación de una escuela o tendencia definida, debido a la multiplicidad de experiencias que estuvieron íntimamente ligadas con el clima político de Italia. Al mudar éste con el advenimiento de la democracia, la literatura se vio obligada a tomar otros caminos, por lo que la fase neorrealista llegó a su fin.

## **2. 2. LA LITERATURA DE LA *RESISTENZA***

La literatura no podía permanecer expectante ante las vicisitudes humanas, ante el espectáculo bélico que se estaba desarrollando, ante la problemática política y social; no podía continuar como se hizo durante el Fascismo, donde los poetas o los narradores se ocuparon principalmente de los problemas interiores y subjetivos. Ante esta panorámica histórica, ya no era posible, mantener la tradicional separación entre los escritores italianos y el pueblo. Por eso se buscaron diferentes maneras para poder unir al pueblo con la literatura.

La *Resistenza* estaba cambiando las cosas, se había visto, por primera vez en la historia italiana, la participación de estratos muy significativos de las clases populares y un nuevo rol de las mujeres, se presenciaba un momento de unidad. Es así como surgió la “tendencia a proyectar en la relación escritor-público esta utopía, la de una diferente relación”.<sup>11</sup>

La literatura de la *Resistenza* trata, entonces, temas de la lucha pos-bélica. Se escriben obras con el objetivo de contar, casi siempre, la propia experiencia; la forma que se

---

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. X.

<sup>11</sup> C. Milanini, *op. cit.*, p. 184.

prefiere para plasmar estas historias es la narrativa, desplazando así a la poesía. La novela (y en algunos casos los cuentos) se convierte en un género accesible a un público más amplio.

La literatura que surge en el período de la *Resistenza* es catalogada como novela-documento o novela testimonial, es decir, como un documento infiltrado, según palabras de Claudio Milanini, “sacado de una experiencia humana vivida, que es excepcional siempre. Escribir era documentar esta realidad. Significaba confrontarse con una dimensión histórica”.<sup>12</sup> Los relatos comienzan a circular extraídos de las experiencias propias vividas en momentos difíciles, por la necesidad de dejar testimonio escrito.

Podemos hablar de una oralidad narrativizada que se difunde entre las personas, se da un intercambio entre el escritor y el público; por consiguiente el escritor tiene el propósito de reelaborar las historias que ha vivido en carne propia, que circulan o que le han contado de primera mano. Los personajes neorrealistas tienden a no ser egocéntricos, se convierten en una mirada colectiva del mundo. Los escritores persiguen, en general, una narración en primera persona que se convierta en un discurso colectivo. Al hacer referencia a su propia experiencia, se está hablando también de la de los demás. Un ejemplo de esto se verá con Vittorini en *Uomini e no* cuando en la obra se ponen sobrenombres a los personajes para dar la idea de colectividad y no de individualidad. En realidad eran nombres de batalla, eran utilizados como una estrategia partisana.

Para estos escritores el objetivo de escribir, en palabras de Giuseppina Agnoletto, fue “quello di celebrare gli ideali che guidarono la lotta partigiana, ma anche quello di denunciare la violenza che c'è nell'uomo”.<sup>13</sup> Entonces la novela está basada, según Claudio Milanini, “en una petición de solidaridad entre el autor, el lector y el mundo representado”.<sup>14</sup>

### **2. 3. LOS ESCRITORES Y SUS OBRAS NEORREALISTAS**

Los acontecimientos históricos, la guerra, el Fascismo, la *Resistenza*, etc., fueron un aliciente para los protagonistas que los vivieron e impusieron a su conciencia y memoria la necesidad de plasmar en un documento narrativo, la novela y el diario principalmente, las fases de su

---

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 187.

<sup>13</sup> Giuseppina Agnoletto. “Guerra e Resistenza: riflessi nella letteratura italiana del secondo dopoguerra”, Franca Bizzoni y Mariapia Lamberti, eds en *Palabras poetas e imágenes de Italia*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1997, p. 92.

<sup>14</sup> C. Milanini, *op. cit.*, p. 196.

propia experiencia o en todo caso la de alguien cercano, ya que sólo así podrían cerrarla, dejándola en el recuerdo. Es así como nos encontramos con muchas obras que nos muestran un período crítico en la historia de Italia.

Debemos tener presente que los títulos de estas obras tal vez se pierdan o se olviden con el tiempo: el mismo destino corren, y parece que ya han tenido, algunos autores, sobre todo los que no tuvieron una trayectoria literaria larga y reconocida en su momento. Éste es el caso de Renata Viganò y su *Agnese va a morire*. Lo importante, sin embargo, es que en estas novelas quedará plasmado un momento histórico, decisivo de la literatura italiana.

Al investigar sobre los escritores neorrealistas nos damos cuenta de la gran cantidad de material, por lo que se mencionarán las obras más significativas en relación a los temas y modos en que están representadas y además porque han sido escritas por autores que siguen siendo famosos gracias a sus otras realizaciones literarias (Pavese, Vittorini, Calvino, Cassola, Moravia, Fenoglio, etc.) y porque el contenido rebasa la experiencia estrictamente personal (Rigoni Stern, Berto, Tobino, Viganò, etc.). Los escritores, ya conformados para este momento, se orientan hacia un tipo de literatura en donde se observa una mezcla entre invención y crónica, fantasía y documento, pero con un nuevo equilibrio.<sup>15</sup>

Francesco Jovine es uno de los narradores con auténticos resultados artísticos entre los años de 1945 a 1950. Las dos novelas más significativas que se pueden extraer de su labor literaria son: *La Signora Eva* (1942) y *Le terre del Sacramento* (1950, póstumo) catalogada como su obra maestra, que escribe en vísperas de su muerte, y con la cual obtuvo el premio Viareggio (también póstumo). Carlo Levi fue escritor, ensayista, periodista y pintor. Su obra de mayor empeño es *Cristo si è fermato a Eboli* (1945), la cual ejerció una fuerte influencia sobre los neorrealistas más jóvenes, además de proporcionarle al autor una fama inmediata.

Alberto Moravia (seudónimo de Alberto Pincherle) se vuelve famoso rápidamente con su novela *Gli indifferenti* (1929). La guerra renueva los temas de Moravia; sus obras neorrealistas son *La romana* (1947) y *La ciociara* (1957). Ambas novelas están escritas en primera persona, sin salir las dos de la temática constante de Moravia: “fallimenti di inetti [...],

---

<sup>15</sup> Mencionaré a los escritores de renombre por orden de aparición de las obras y haciendo referencia a las dos fases mencionadas anteriormente, extraídos de la obra de Alberto Denti, *et al., Moduli di letteratura italiana ed europea, cit.*, y al artículo “Guerra e Resistenza: riflessi nella letteratura italiana del secondo dopoguerra” de Giuseppina Agnoletto.

mentre si salvano solo le donne [...], che accettano invece la propria sorte e si chiudono anzi in essa [...]”.<sup>16</sup>

Es extensa la obra de Cesare Pavese, por lo tanto sólo se hará referencia a aquellas de tono histórico y en las que la crónica está plasmada en la escritura. Entre sus obras: *Il compagno* (1947) y *La casa in collina* (1947-48) la cual abarca casi toda la temática pavesiana (actividad clandestinidad, destierro, guerra partisana), y por último, tenemos *La luna e il falò* (1950).

Primo Levi es deportado a Auschwitz en 1944 por ser judío: padeció por lo tanto de manera directa y trágica los acontecimientos de la guerra. Su primera obra es *Se questo è un uomo* (1947), crónica de la deportación del autor en el campo de concentración. Catorce años después (1963) Levi publica una segunda novela, *La tregua*, obteniendo el premio Campiello de Venecia, y en 1986 publica su última obra, *I sommersi e i salvati*.

La obra juvenil de Italo Calvino *Il sentiero dei nidi di ragno* (1947) se puede considerar igualmente representativa de este periodo. El tema de la *Resistenza* aparece de nuevo en muchos cuentos de Calvino reunidos en el volumen *Ultimo viene il corvo* (1949).

En el Neorrealismo Pratolini fue uno de los mayores representantes; su obra maestra es *Cronache di poveri amanti* (1947), con la cual obtuvo el premio Libera Stampa de Lugano en el mismo año de su publicación. Otra obra es *Metello* (1955), primer volumen de una trilogía titulada *Una storia italiana*. Esta obra parece el fruto más maduro del Neorrealismo, el regreso al realismo y con ella, según Milanini, concluye esta corriente literaria.<sup>17</sup>

Todos estos escritores, unos más famosos que otros, se han inmiscuido y empeñado en la problemática política, social y cultural de este momento histórico, deseosos de poder contribuir a la renovación de la narrativa y de la sociedad.

Hubo también otros escritores de fama que se insertan en el siguiente grupo debido a que los temas de sus obras coinciden con la de los autores menos destacados, que sin embargo contribuyeron con sus obras a la corriente neorrealista.

Primero se encuentran las novelas que narran hechos de guerra fuera de Italia. Dentro de esta categoría se insertan los diarios de guerra que muestran las condiciones inhumanas

---

<sup>16</sup> G. Petronio, *op. cit.*, p. 976.

<sup>17</sup> Utilizaré el texto de Giorgio Pullini, *La novela italiana de la posguerra, 1940-1965*. Trad. José Migul Velloso. Madrid: Guadarrama, 1969; de Giuliano Manacorda, *Storia della letteratura italiana contemporanea 1940-1965*. Roma: Riuniti, 1972; y también de Luigi Florentino, *Narratori del novecento*. Verona: Edizioni Scolastiche Mondadori, 1971.

en que se desarrolló la Segunda Guerra Mundial: *Il sergente nella neve* (1953) de Rigoni Stern, *Il deserto della Libia* que se publica en 1952 aunque fue escrito diez años antes e *Il clandestino* (1962) de Tobino, *Guerra in camicia nera* (1955) e *Il cielo è rosso* de Berto; *Sagapò* de Biasion, *Le soldatesse* (1956) de Pirro, *Diario di un soldado semplice* de Lunardi y *Jovanka e le altre* (1959) de Pirro.

Giuseppe Berto es uno de los pocos autores que nos muestra la guerra desde la perspectiva fascista. Los escritores antes mencionados, al igual que Berto, lucharon en las filas del ejército regular (Tobino, Rigoni Stern, Pirro, etc., por poner algunos ejemplos). La diferencia entre él y los autores señalados es que Berto eligió voluntariamente el frente en que combatió.

Los diarios de guerra muestran, como dice Giuseppina Agnoletto, un intento moral: “rendere omaggio a tutti coloro che da quella guerra non sono tornati, denunciare le atrocità della guerra —e di quella guerra in particolare— affinché un olocausto di tali dimensioni non venga mai dimenticato né ripetuto”.<sup>18</sup>

Ahora se analizan las obras vistas desde la perspectiva partisana, y como ya he mencionado, la forma preferida es la novela. Podremos ver cómo algunos de los autores nos presentan la *Resistenza* proporcionando los antecedentes históricos: es el caso de Tobino; mientras la mayoría de los autores, en cambio, nos introducen de lleno en la lucha partisana.<sup>19</sup>

Las obras que narran sucesos de Italia, la lucha entre partisanos y fascistas de la República de Salò son: *L’Agnese va a morire* de Viganò, *Fausto e Anna* de Cassola, *Una notte del ’43* de Giorgio Bassani, *Il cielo è rosso* de Giuseppe Berto, *I ventitre giorni della città di Alba* de Fenoglio e *Il mondo è una prigione* de Guglielmo Petroni, *Fausto e Anna* de Carlo Cassola, y por último, desde la perspectiva fascista, se encuentra *Tiro al piccione* de Giose Rimaneli.

Fenoglio escribió tres novelas y doce cuentos sobre la *Resistenza*. En 1952 publica su primer libro *I ventitre giorni della città di Alba*, cuentos breves que describen la lucha entre fascistas y partisanos en el Piemonte. En esta misma época comienza la escritura de *Il partigiano Johnny*, que se publicará póstumo en 1968. En 1960 Fenoglio recibe el premio

---

<sup>18</sup> G. Agnoletto, *op. cit.*, p. 90.

<sup>19</sup> Las obras *L’Agnese va a morire* de Renata Viganò y *Uomini e no* de Elio Vittorini serán analizadas con detenimiento, en el capítulo tercero, “Elio Vittorini y Renata Viganò, sus obras y la crítica”.

Prato, dedicado por entero a la narrativa de la *Resistenza*, el mismo premio le será concedido nuevamente en 1968, también póstumo, *Il partigiano Johnny*.

Se ha citado un gran número de obras que van del diario a la novela propiamente dicha, cuyos elementos son la crónica y la experiencia directa de sus autores. La mayoría de éstos participaron durante la segunda posguerra en los incidentes bélicos y no fueron escritores de profesión, o por lo menos no en el momento en que escribieron su primera obra, excepto algunos que ya se habían dado a conocer con otras obras.

## 2. 4. OTRAS CORRIENTES LITERARIAS

El Neorrealismo ha sido la corriente más importante de mediados del siglo XX, pero no ha sido la única: en este mismo periodo se desarrollaron paralelamente varias corrientes, entre las cuales se encuentran la narrativa político social y la narrativa costumbrista.

### a) La narrativa social

La narrativa político-social es un género que idealmente está ligado, al igual que el Neorrealismo, a la experiencia de la guerra y a los acontecimientos que le subsiguieron. La principal característica es que utiliza la impersonalidad, y la ideología de sus relatos suele referirse “a la experiencia bélica para apoyar sus finalidades de renovación social y de solidaridad humana”.<sup>20</sup>

Se distancia del Neorrealismo debido a que no toma el tema de la guerra como protagonista de la narración; los temas que interesan a los nuevos escritores tienen mayores alcances, partiendo sus relatos de consideraciones de problemas sociales más complejos que no han encontrado soluciones para ese momento en Italia. Los autores tienen el objetivo de ir más allá del documento y de construir auténticas historias. Es decir, este tipo de literatura pretende, además de dar cuenta de la realidad, “una profundización en los motivos políticos y sociales subyacentes en aquella realidad y que aspiran a presidir la renovación de la misma”.<sup>21</sup>

Francesco Jovine es un narrador que aparte de pertenecer al neorrealismo incursionó en la narrativa político-social. Su labor artística se centra entre los años de 1945 a 1950. Su

---

<sup>20</sup> Giorgio Pullini, *La novela italiana de la posguerra, 1940-1965*. Trad. José Miguel Velloso. Madrid: Guadarrama, 1969, p. 212.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 214.



trabajo literario inicia alrededor de 1942 con la novela *La signora Eva*, y posteriormente con los cuentos *Il pastore sepolto* (1945) y en el mismo año *L'impero in provincia* y *Tutti i miei peccati* (1948). Su narrativa parece obedecer a dos temas diversos, provenientes, no obstante, de una misma matriz: “La elegía de un Abruzzo legendario (*La signora Eva*) y el drama moderno de la inmigración a la ciudad (*Il pastore sepolto*), ambos inspirados en el doloroso sentido de una vida difícil maldecida por un destino miserable y combatido en medio de tradiciones conservadoras y de la soledad”.<sup>22</sup> Podemos ver cómo la novela político-social italiana tiene en Jovine el autor más consistente y seguro de esta corriente.

### **b) La narrativa costumbrista**

La narrativa costumbrista es un género que atribuyó al ambiente una gran importancia, si no es que primordial. Las obras se convirtieron en un documento de gran valor para la mentalidad y la vida de una región. Las novelas típicas costumbristas son las de Corrado Alvaro, Vitaliano Brancati, Ercole Patti, Domenico Rea y Giuseppe Marotta, las cuales además conservaron un tono autobiográfico y psicológico. Siendo todos escritores meridionales, trataron de modo diferente el problema de la educación sexual de la juventud del sur y el problema de la inmigración a las ciudades del norte. De entre toda la labor narrativa de Corrado Alvaro se deben considerar dentro de la narrativa costumbrista dos de sus últimas novelas: *L'età breve* (1946) y *Mastrangelina* (1960).

Vitaliano Brancati constituye uno de los autores de mayor éxito de la posguerra en la narrativa costumbrista meridional, gracias a la inteligencia con que sabe “armonizar el elemento grotesco con un subfondo de complejidad y amargura mortales, al tiempo que se mantiene en sabio equilibrio entre el puro cuadro de costumbres y la crítica polémica”.<sup>23</sup> Sus obras fueron *Anni perduti* (1941), *Don Giovanni in Sicilia* (1942) e *Il bell'Antonio* (1949). Las obras de Ercole Patti son: *Giovannino* (1954) y *Un amore a Roma* (1956).

Alvaro, Brancati y Patti con sus diferentes puntos de vista nos dan una imagen del Sur y de todos sus alrededores, reproducen no sólo el problema de las relaciones tan dispares entre la ciudad y el campo, sino también el problema mayor que se vive entre el norte y el Sur.

---

<sup>22</sup>*Ibidem*, p. 231.

<sup>23</sup>*Ibidem*, p. 246.

Por otro lado la narrativa napolitana vive su mejor momento con los escritores Giuseppe Marotta y Domenico Rea. La producción narrativa de Marotta se extiende en un período largo; desde antes de la última guerra, con la obra *Tutte a me* (1932), hasta su último trabajo *Gli alunni del tempo* (1960).

Domenico Rea se reveló al inicio del movimiento de la posguerra, convirtiéndose en un caso interesante de la narrativa italiana de aquellos años. Escribe muchas novelas cortas, pero de entre todas ellas se debe mencionar *Spaccanapoli* (1947), *Ritratto di maggio* (1953) y *Quel che vide Cummeo* (1955). La madurez en la narrativa de Rea se encuentra en *Una vampata di rossore* (1959) que es una novela muy ligada a las costumbres, a la situación social y a la mentalidad de la Italia del Sur.

Es importante mencionar que el texto Giorgio Pullini, consultado en este capítulo es de 1969. Debido a la fecha muchos escritores estaban vivos aún y acaso escribieron otras obras después.

Hemos visto cómo a pesar de que el Neorrealismo fue la corriente más importante de principios y mediados del siglo XX, se desarrollaron de manera paralela otras tendencias literarias, que no obstante tomaron como base los temas y el estilo del Neorrealismo, produciendo en sí una fase neorrealista. A pesar de su poca duración, estas corrientes tuvieron tiempo de generar temas y formas expresivas dentro de un pequeño grupo de escritores, hoy ya no leídos, pero significativos desde el punto de vista del modelo de los géneros literarios propios de la época.

## **CAPÍTULO III.**

### **ELIO VITTORINI Y RENATA VIGANÒ, SUS OBRAS Y LA CRÍTICA**

En el caso específico de las dos obras a tratar, *Uomini e no* y *L'Agnese va a morire*, el mundo narrado toma sentido y forma después de presenciar los autores un hecho real y por consiguiente histórico. El trastorno de la guerra impuso a la conciencia y a la memoria de sus protagonistas individuales la urgencia de expresar, en un documento narrativo, las fases de su propia experiencia.

La experiencia en la lucha partisana, determinante en la vida de los dos autores, es el centro de sus novelas, aunque sea distinta la forma de expresarla, con un estilo muy particular y una visión en consecuencia diversa. Cuatro años de diferencia existen entre la publicación de *Uomini e no* (1945) de Elio Vittorini y de *L'Agnese va a morire* (1949) de Renata Viganò. Las dos obras no sólo se distancian en el tiempo de ejecución, sino en el lugar de la narración de los acontecimientos, en los personajes tratados, y en la perspectiva que cada uno nos relata, pero uno de los puntos de encuentro innegable es la descripción del movimiento de la *Resistenza*.

Sin embargo, la obra de Viganò no tuvo en el momento de su aparición y sigue sin tener la misma difusión, fama y aprecio de la crítica, prueba de ello es que la mayor parte de los textos generales de la literatura apenas dedican unas cuantas frases a Renata Viganò, mientras para la obra de Vittorini existen extensos análisis. De la misma manera los mayores críticos han dedicado su mayor atención a Vittorini pasando por alto a Viganò. Por lo tanto, se presenta una disparidad notoria en la forma de ser tratados los dos autores y sus obras, una marca evidente para tener en consideración.

#### **3. 1. ELIO VITTORINI**

Elio Vittorini es un escritor que ejerció una gran influencia sobre la narrativa italiana de principios del siglo XX y en especial sobre ciertos escritores neorrealistas, debido a la ideología y técnica que profesó y que plasmó en sus obras.

Vittorini nace el 23 de julio de 1908 en Siracusa, ferrocarrilero, transcurre la infancia y adolescencia en Sicilia. A los trece años huye de casa. En 1924 se muda a Friúl, después a Florencia y luego a Milán, estableciéndose definitivamente en el norte de Italia. Cursa la escuela técnica, pero sin demostrar ningún interés, por lo que es expulsado. Se convierte así

en autodidacta comenzando con el estudio de escritores extranjeros (Joyce, Proust, Eliot, Pound, Kafka, Mansfield, Woolf). Entre una fuga y la siguiente conoce y se enamora de Rosa, hermana de Salvatore Quasimodo, poeta. Después de varios contratiempos el matrimonio se celebra el 10 de septiembre de 1927.

Con la ayuda de su cuñado Vincenzo Quasimodo, Vittorini trabaja como asistente en una empresa de construcción y al mismo tiempo escribe sus primeros artículos en el diario *La Stampa* gracias a la amistad con Curzio Malaparte. En 1929 comienza a colaborar con la revista *Solaria*. Gracias a este trabajo Vittorini define poco a poco su narrativa, la cual pretende tomar la realidad en sus aspectos más concretos pero con un significado profundo, un arte “mirante, proprio come quella di Pavese, a una rielaborazione ‘mitica’ della realtà”.<sup>1</sup> Las primeras obras que nacen de esta visión son: *Piccola borghesia* (1931), una colección de cuentos, y la novela *Il garofano rosso* (edición definitiva 1948), publicada por entregas en la revista *Solaria*, entre 1933 y 1935; pero la censura fascista se apodera de la revista y por consiguiente se interrumpe la publicación de la novela.

A partir de la censura de la revista comienza a nacer en Vittorini un interés mayor por la narrativa americana; inicia de lleno el estudio del inglés, dedicando más atención a ciertos autores americanos (Lawrence, Poe, Saroyan, Defoe, etc.), que junto con Pavese hará conocer en Italia, con una posteriormente antología (*Americana*, 1942, vuelta a publicar en 1968).

En 1932 realiza un viaje a Cerdeña, y en los siguientes años conoce a Ginetta, esposa del comediógrafo Cesare Vico Lodovici. Entre ambos nacerá una gran simpatía por lo que Vittorini decide trasladarse a vivir en Milán sin su familia, regresando a casa, no obstante, en agosto de 1934, debido al nacimiento de su segundo hijo.

En 1936 inicia la composición de la novela *Erica e i suoi fratelli*, la cual interrumpe debido a la guerra en España, y no retomará porque decide darle mayor espacio a *Conversazione in Sicilia* (1941, con el título inicial de *Nome e lacrime*), una de sus obras más importantes. La declaración de la Segunda Guerra Mundial coincide con la ruptura entre Vittorini y Rosina Quasimodo.

El 26 de julio de 1943 Vittorini es arrestado, debido a una reunión clandestina con la finalidad de realizar una edición especial del periódico *L'Unità*, y permanece en la cárcel

---

<sup>1</sup> G. Petronio, *op. cit.*, p. 976.

hasta septiembre. Puesto en libertad, el autor participa en la *Resistenza*, escondido en la provincia de Varese, ya que Mussolini había dado la orden de dispararle al ser reconocido. En febrero de 1944 se traslada a Florencia con la finalidad de organizar una huelga general, sólo que es identificado por la policía alemana y se retira a las montañas, donde se queda por un corto período. En este periodo Vittorini escribe, entre la primavera y el otoño, *Uomini e no*.

Al terminar la guerra, la lucha partisana y el fascismo, Vittorini regresa a Milán. En 1945 dirige por algunos meses *L'Unità* de Milán. En este mismo año funda *Il Politecnico* (1945-1947), en un principio periódico semanal que se convierte en mensual en el '46. En los años siguientes, Vittorini realiza, más que un trabajo de escritor, una labor de organizador de la cultura. De 1952 a 1958, dirige la colección de narrativa *I Gettoni* de Einaudi, y desde 1959 la revista *Il Menabò*, con Italo Calvino, y la revista *La Medusa* (1960).

En 1963 Vittorini se enferma gravemente y a pesar de ser intervenido quirúrgicamente, la enfermedad regresa en el verano de 1965. Pero ésta no le impide asumir la dirección de la colección *Il Nuovo Politecnico* de Einaudi. Muere el 12 de febrero de 1966.

Vittorini realiza una extensa labor literaria y periodística, escribe un gran número de obras: *Nei Morlacchi*, *Viaggio in Sardegna* (Florencia, Parenti, 1936); *Il Sempione strizza l'occhio al Frejus* (Milán, Bompiani, 1947); *Le donne di Messina* (Milán, Bompiani, 1949); *Sardegna come un'infanzia* (Milán, Mondadori, 1953); *Erica e i suoi fratelli*, *La Garibaldina* (Milán, Bompiani, 1956) y *Diario in pubblico* (Milán, Bompiani, 1957).<sup>2</sup>

### **a) La novela *Uomini e no***

*Uomini e no* se publica en el mes de junio de 1945 por la editorial Bompiani. Gracias a su éxito, sale a la venta la segunda edición en octubre del mismo año. Ambas ediciones contienen una nota del autor. La novela fue escrita durante la lucha de liberación de la *Resistenza* y su importancia radica en ser una de las pocas obras que narran la lucha partisana en la ciudad (Milán).

Al contrario de la novela de Viganò, como veremos, *Uomini e no* presenta una trama donde se entretajan dos historias: por un lado, la lucha partisana y, por otro, el amor.

---

<sup>2</sup> Los datos biográficos fueron extraídos de la introducción de *Uomini e no* de Elio Vittorini, Milano: Mondadori, 1990; de G. Petronio, *op. cit.*, y de G. Pullini, *op. cit.*

Además existen fracturas que el propio narrador realiza, identificables con el uso de la letra en cursiva y con el uso de la primera persona que relata historias del pasado y explican la condición del hombre.

La novela narra la historia de Enne 2, un partisano que vive la *Resistenza* en Milán en 1944. Enne 2 se encuentra con Berta, la mujer con la que en un tiempo tuvo lazos sentimentales, pero que está casada. Su labor como partisano se frustra debido al rechazo de Berta. Los partisanos deciden llevar a cabo un atentado en contra del tribunal fascista y el encargo es asignado a Enne 2. Berta regresa a la ciudad para buscarlo y encuentra cerca de las víctimas inocentes de la represalia fascista que están expuestas para escarmiento de la población. Ésta es una de las páginas más celebres, conocida como “I morti di Largo Augusto”. Enne 2, ante tal espectáculo, entra en crisis debido a la magnitud y consecuencias que alcanzaron sus acciones; sin embargo, intenta un asalto al cuartel fascista, pero es identificado como partisano y debe huir. No obstante Enne 2 decide permanecer y abandonar la lucha; entonces el protagonista se ve envuelto en una desesperación social y existencial que lo conduce a una última empresa de guerra suicida: deja su pistola a un joven obrero, aspirante a convertirse en partisano, y permanece a la espera de los nazifascistas que lo asesinarán. La novela refleja la compleja relación entre humanidad y violencia, y ofrece al mismo tiempo una interpretación general de la historia y del destino humano.

### **3. 2. RENATA VIGANÒ**

Renata Viganò, enfermera y escritora, nace en Bolonia el 17 de junio de 1900, procedente de una familia burguesa. Tiene pasión por la medicina, pero por los problemas económicos que enfrentaba su familia, se ve en la necesidad de interrumpir el Liceo (bachillerato), olvidándose del sueño de ser médico. Para ayudar a sus parientes, Renata toma un puesto en la clase obrera, primero como sirvienta y luego realizando el trabajo de enfermera en los hospitales boloñeses. Estos dos trabajos no le impiden realizar su otra pasión, la de escribir, que ya se había manifestado a los 13 años cuando logra publicar *Ginestra in fiore* (Bolonia, Beltrami, 1912), una colección de poesías, y tres años más tarde *Piccola fiamma* (Milán, Alfieri e Lacroix, 1915).

Viganò continuó trabajando en los hospitales y además escribiendo artículos, poesías y cuentos que publica de vez en cuando en revistas y periódicos. Se casa con Antonio

Meluschi, un intelectual antifascista, quien fue uno de los primeros hombres en alistarse en las filas de la *Resistenza*. En un principio, Viganò permanece al margen del movimiento, resguardándose en la ciudad, pero posteriormente con su marido, comandante ya de la formación garibaldina, y su hijo, participaría de forma activa en la lucha clandestina.

Con la intención de buscar a su marido, Viganò se traslada con su único hijo a los valles de Comacchio. En este sitio comienza a ayudar como enfermera, estafeta y colaboradora de la imprenta clandestina, obteniendo el título de dirigente del servicio sanitario de una brigada. Fue reconocida como partisana con el grado de teniente. Durante su participación en la *Resistenza* conoce a Agnese, una mujer con la cual convive por un breve período. Muere el 23 de abril de 1976 en Bolonia.

De la participación activa en la lucha partisana, determinante en su vida, está impregnada su obra más famosa, *L'Agnese va a morire*, publicada por Einaudi en 1949. Es importante mencionar, entre las obras de la escritora, al menos dos libros más sobre el tema de la lucha de liberación: *Donne della Resistenza* (Bolonia, Steb, 1955), veintiocho retratos de antifascistas boloñeses caídos en combate, y *Matrimonio in brigata* (Milán, Vangelista, 1976), una colección de cuentos partisanos, justo el año en que la escritora desaparece y se cree que muere. Dos meses antes de desaparecer Renata Viganò recibe el premio periodístico "Bolognese del mese", por su estrecha relación con la realidad de la ciudad.

En 1949 se publica *L'Agnese va a morire* y recibe este mismo año el premio Viareggio instituido en el año 1929, que junto al Strega, es el más importante galardón que se entrega en Italia a los escritores. Inmediatamente después de este éxito, la obra sería traducida a catorce idiomas.<sup>3</sup> La novela fue reimpressa en 1993 por la editorial Einaudi y en 1976 se realizó una película bajo la dirección de Giuliano Montaldo.

### **b) La novela *L'Agnese va a morire***

*L'Agnese va a morire* es la historia de una mujer, Agnese, quien existió en la vida real y a quien Renata Viganò conoció en un momento muy difícil de su vida, cuando estuvo sola sin recibir noticias del marido, capturado por las SS en Belluno. Desde el momento del encuentro

---

<sup>3</sup> Los datos han sido extraídos principalmente de la nota bibliográfica de *L'Agnese va a morire* de Renata Viganò, en la edición de 1949.

vivieron diecinueve meses de lucha juntas hasta que Viganò, terminada la guerra, transformó sus historias en una novela-documento.<sup>4</sup>

Es la misma autora quien nos refiere, en un artículo posterior, su encuentro con Agnese, su convivencia, trabajo mutuo y el porqué de su elección para convertirla en el personaje principal de su novela. La novela se centra en el personaje de Agnese, una simple pueblerina, que le da el título a la novela de Viganò.

Agnese se entera que su marido, mientras era deportado a los campos de exterminio alemanes, había sido asesinado por los soldados. Posteriormente, Agnese mata a un soldado alemán ya que éste le mató a su gata, último recuerdo del marido. Por esta razón debe huir a los pantanos de Comacchio, un lugar cercano a Bolonia, para protegerse de una represalia en su contra. En este sitio se vuelve partisana, se convierte en estafeta, trabajo realizado únicamente por mujeres, además de hacer los quehaceres de la brigada; convive con los partisanos, los cuales planean y tratan de concretar con éxito sus batallas. Al final, durante una represalia alemana, Agnese es identificada como la responsable de la muerte del soldado y es asesinada al instante con un disparo en la espalda.

La historia de Agnese es muy interesante, porque muestra la realidad histórica de la *Resistenza*, no en la ciudad como es el caso de *Uomini e no*, sino en los pantanos de Comacchio, es decir, en el mundo rural. Aflora, además, en la novela “el proceso elemental de los hechos naturales e ignora otras armas dialectales e ideológicas que no son aquellas manchadas por la sangre, el hambre, el miedo y el peligro”.<sup>5</sup>

Es fundamental además ver el papel que las mujeres desempeñan en la novela. Desde el inicio, la autora otorga el papel principal a Agnese quien desempeña la labor de llevar y traer mensajes, ropa, alimento, armamento, etc., entre una brigada y otra, un trabajo muy arriesgado. Ésta es la forma de valorar a las mujeres por la aportación y ayuda fundamental que dieron al movimiento de la *Resistenza*. No podemos olvidar que este papel de la mujer está también presente, aunque en menor medida, en *Uomini e no*.

---

<sup>4</sup> La información se encuentra en el artículo “La storia di Agnese non è una fantasia”, publicado en *L'Unità* el 17 de noviembre de 1949. El artículo se encuentra anexado a la obra *L'Agnese va a morire* de Renata Viganò, pp. 243-246.

<sup>5</sup> G, Pullini, *op. cit.*, p. 178.



### 3. 3. LA CRÍTICA

Un tema siempre complejo de tratar es la crítica: esto se debe a su movilidad e inestabilidad en cada época o movimiento literario. Esto no es la excepción al inicio y mediados del siglo XX.

Estos razonamientos acerca de la poca estabilidad de la crítica encuentran sustento y resonancia en los dos casos específicos de los autores tratados. Se observa, por un lado, cómo a pesar que las dos obras tratan el tema de la *Resistenza*, se puso desde el momento de su publicación una mayor atención en la novela de Vittorini: la crítica concentra en ella su interés y juicios de una manera más constante; mientras la obra de Viganò ha sido relegada no sólo en el momento de su publicación sino en todos los años posteriores, la pregunta que surge es ¿cuál es la razón de esta discordancia?

Los juicios de la crítica no se hacen esperar y comienzan en el mismo momento de la publicación de *Uomini e no*, interviniendo con juicios positivos y otros negativos según el caso, algunos críticos empleando palabras como “populismo” o “innovación estilística”. Otros críticos por su parte se declararon de acuerdo en subrayar en Vittorini una incapacidad para construir una novela larga y compleja.<sup>6</sup>

El crítico Asor Rosa en su ensayo *Scrittori e popolo*, tratando el populismo en la literatura italiana contemporánea, emite juicios sobre *Uomini e no* y *L’Agnese va a morire*; al referirse a la obra de Vittorini lo hace con juicios negativos, hace hincapié en el hecho de que en *Uomini e no* la *Resistenza* es sólo el pretexto o la ocasión para presentar un discurso que tiene sus motivaciones en la búsqueda del intelectual. Según Asor Rosa *Uomini e no* es una obra errada porque defiende, en las propias palabras del crítico, un “rivoluzionarismo autonomo” de la literatura y la cultura.

La técnica lingüística y estilística que presenta *Uomini e no*, no basta, según Asor Rosa, para “spiegare il senso di fastidio, ch’essa genera in noi, riflette dopo una parentesi di anni”.<sup>7</sup> *Uomini e no* es por consiguiente un híbrido entrelazamiento de vanguardismo que revela además un cerrado espíritu burgués. La parte inaceptable es la pretensión de Vittorini de imponer al mundo soluciones:

---

<sup>6</sup> Véase “Introduzione” Elio Vittorini, *Uomini e no*, p. XIII.

<sup>7</sup> Alberto Asor Rosa. *Scrittori e popolo. Il populismo nella letteratura italiana contemporanea*. Roma: Savelli, 1979, p. 165.

Quello che non si può accettare in *Uomini e no* è esattamente la pretesa di imporre al mondo come soluzione dei suoi problemi un atteggiamento intellettuale, che sa di tradizione e di casta. Quello che non si può accettare, è esattamente il vecchio tentativo –tipico dell'intellettuale italiano– di voler che la realtà sia a propria somiglianza –non solo: che in questa somiglianza stia il sale della terra, la prefigurazione di una più alta civiltà, la chiave dei molti mali della vita.<sup>8</sup>

Es importante resaltar la labor relevante que hace Asor Rosa en su obra, ya que no sólo se detiene a emitir sus juicios con respecto a la novela de Vittorini, sino también a la de Viganò. Al igual que profundiza en los elementos de forma y contenido en *Uomini e no*, realiza los mismos procedimientos con *L'Agnese va a morire*, mostrando un equilibrio en sus juicios. Asor Rosa pone en evidencia en la obra de Viganò los aspectos típicos de la ideología antifascista, además de mostrar los acontecimientos de manera objetiva en la narración, casi documental. Destaca así mismo el populismo inmediato de Viganò y sin lugar a dudas genuino, puesto de manifiesto en la elección del ambiente, de las acciones, de los personajes:

La Viganò ottimamente organizza il quadro contadino della partecipazione alla Resistenza: le pagine più riuscite del libro sono probabilmente quelle che descrivono il modo anonimo, oggettivo, con il quale di famiglia in famiglia, di cascina in cascina, di paese in paese, si stende la rete segreta, inafferrabile, della locale partigianeria, costituita da artigiani [...], e da tante oscure e preziosissime Agnesi.<sup>9</sup>

El crítico destaca la objetivación que desarrolla Viganò en su obra: un punto de vista típico de la mentalidad campesina, que en palabras de Asor Rosa “è sempre portata a riconoscere la direzione della lotta ad un ceto o ad un gruppo di individui posti al di fuori della sua cerchia sociologica”.<sup>10</sup>

La novela *L'Agnese va a morire* de Renata Viganò como veremos es ignorada por muchos críticos y editores, sin mencionar siquiera datos mínimos de la obra. Giuseppe Petronio es uno de estos críticos que hace un recorrido histórico a través de los escritores neorrealistas y de sus obras sin hacer ninguna alusión a Viganò. En *Leggere il mondo. Guerra, dopoguerra, secondo novecento* de Cesare Segre y Clelia Martignoni, los autores presentan la biografía de Vittorini, además de un análisis extenso y profundo de sus obras,

---

<sup>8</sup> *Idem.*

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 49.

<sup>10</sup> *Idem.*

de las características de las mismas. En cambio a Viganò se le dedica una sola frase; se menciona a la autora y a la obra con un pequeño juicio sobre la misma: “Almeno una voce femminile: l'emiliana Renata Viganò, *L'Agnese va a morire*, 1949, contadino e popolare di grande carica emotiva”.<sup>11</sup>

Lo mismo sucede en el caso de Romano Luperini, que en su estudio *Il Novecento* dedica una buena parte a describir la vida de Vittorini, su participación en el ámbito literario, así como a sus obras. De *Uomini e no* hace evidente el hecho de que, a pesar de ser una novela que falla debido a la fusión del drama personal del autor con la ideología de la *Resistenza*, tuvo muchos seguidores hasta mediados del siglo XX:

L'aver sovrapposto a questa constatazione negativa l'ideologia positiva della Resistenza e dei valori umanitari e antifascisti (che si risolvono nel solito generico umanesimo già nel titolo: “Uomini e no”) non solo spiega il fallimento del romanzo, ma fa capire come mai esso abbia avuto tanta fortuna e tanto seguito d'imitatori: esso documenta una condizione storica reale e un'altrettanto reale velleità, che, nutrita d'illusioni ideologiche e progressiste, durerà sino alla metà degli anni cinquanta.<sup>12</sup>

En comparación con el espacio dedicado a Vittorini, es mínima la extensión que le proporciona Luperini a un comentario acerca de Viganò. El crítico le asigna a la autora un pequeño párrafo en el cual intenta resumir sus juicios, que parecen tan forzados debido a la extensión de la novela de Viganò:

L'ideologia piuttosto morale che politica dell'antifascismo (già presente in Vittorini nella schematizzazione che contrappone gli “uomini” antifascisti ai “non-uomini” fascisti) è ridotta alle sue dimensioni più limitate e addirittura inconsce e svela qui più che altrove tutti i limiti politici di una lotta semplicemente considerata fra Bene e Male.<sup>13</sup>

Siguiendo con la misma dirección, Giorgio Pullini se va al extremo de la desigualdad entre Vittorini e Viganò, ya que es su texto *La novela italiana de la posguerra* se le da a la vida y obra del autor un capítulo entero, además de ser mencionado de manera recurrente en varios capítulos precedentes. Al hacer referencia a *Uomini e no* se hace evidente un juicio muy semejante a los precedentes: “La obra se acepta o se rechaza en bloque, porque no

---

<sup>11</sup> Cesare Segre y Clelia Martignoni, *Leggere il mondo. Guerra, dopoguerra, secondo novecento, cit.*, p. 430.

<sup>12</sup> Romano Luperini, *Il Novecento*. Tomo 2. Torino: Loescher, 1985, p. 576.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 679.

admite siquiera el examen de las razones, sino que parte de presupuestos tan indiscutibles como los del bien y el mal, lo bello y lo feo por naturaleza”.<sup>14</sup>

Es un poco mayor comparado con la obra de Luperini el espacio dedicado a Viganò y su obra, aunque creo que insuficiente para mostrar los varios aspectos estilísticos de la novela. Profundiza Pullini un poco más sobre la trama de la obra y hasta nos regala un juicio por demás forzado y poco menos acertado: “Viganò ha incluido la naturaleza de esa mujer y la ha incluido en un cuadro paisajístico que se aviene perfectamente a ella: un campo empantanado en que las acciones bélicas se mimetizan difícilmente y sobre cuyo fondo llano e inmensamente gris destaca la dureza de la figura de Agnese”.<sup>15</sup>

Podríamos seguir con nuestra investigación y lo único que descubriríamos es que los críticos de cualquier época, sea pasada que reciente, muestran una desigualdad enorme al hablar de Vittorini e Viganò, además de mantener posturas dispares con respecto a las dos novelas. Podemos agradecer de alguna manera que mencionen a la autora y su novela *L’Agnese va a morire*.

La dualidad es un punto donde coinciden Vittorini y Viganò; es decir, en *L’Agnese va a morire* se plasma la lucha entre el Bien y el Mal de manera general, lo que es correcto e incorrecto hacer de manera general; por su parte Vittorini ahonda de manera más profunda la idea precedente, trata de evidenciar a los hombres y los no-hombres, dependiendo del bien o del mal que son capaces realizar, una cuestión bastante compleja y que no termina de ejemplificar. Dos obras que tratan temas tan emblemáticos acerca de la condición del ser humano, ¿no deberían de ser consideradas de una forma más igualitaria?

Pero no ha sido así, los críticos y editores concentraron su atención en los grandes escritores, sin dedicarle mucho espacio y profundización a *L’Agnese va a morire* a pesar de haber recibido el premio Viareggio, sin olvidar que no fue la única obra escrita por Viganò. La justificación de esta distinción entre los autores se debe probablemente al experimentalismo lingüístico y estilístico que utiliza Vittorini, y en Viganò al peso que se le adjudica a *L’Agnese va a morire* como una obra más documental que literaria.

---

<sup>14</sup> Giorgio Pullini, *op. cit.*, p. 70.

<sup>15</sup> *Ibidem*, 200.

## CAPÍTULO I.

### SEMEJANZAS Y DIFERENCIAS ENTRE *L'AGNESE VA A MORIRE* Y *UOMINI E NO*

En épocas recientes han cambiado las definiciones de la narrativa, sin llegar a un consenso general, ya que cada teórico le asigna una definición que se adapta a su momento. Aun así, la única parte donde los críticos parecen coincidir es al decir que la narración relata o cuenta sucesos propios del acontecer real o imaginario.

En esta parte del estudio se va a examinar varios elementos que predominan en las dos obras, *Uomini e no* y *L'Agnese va a morire*, primero de forma individual, para después buscar las semejanzas o diferencias que presentan a fin de poder confrontarlas.

#### 1. TÍTULOS

El primer acercamiento que se tiene de forma directa a una novela, sin abrir el texto, es por medio del título. El título puede consistir en una palabra, varias o una frase que se expone al frente de un libro y que permite saber o tener una idea general o específica de la obra. Los títulos son, por consiguiente, un elemento esencial dentro de la estructura de una obra, ya que determinan, anticipan o predisponen al lector la línea de lectura a seguir de la novela en su totalidad.

Al acercarnos a los títulos de las dos novelas analizadas, podemos ver dos formas distintas de visualizar las obras, sin una previa lectura. Al observar las dos frases, de forma inmediata, vemos dos planteamientos distintos, tanto en la forma como en su significado, anticipando los autores la historia de la obra.

En *Uomini e no* (*Hombres y no*) ya con una primera mirada se puede ver cómo sólo tres elementos conforman la frase y con un análisis más detallado se observa cómo no se presenta ningún verbo, está conformada sólo por un sustantivo (*Uomini*), una conjunción (*e*) y una negación (*no*); éstas palabras en su conjunto esbozan en forma general un cuestionamiento: ¿quiénes son hombres y quiénes no?

Vittorini entonces pone desde el inicio el tema de tipo más abstracto, reflexivo: “in che cosa consiste l'essere uomini? Che cosa distingue gli umini dai non uomini?”.<sup>1</sup> A lo largo de la novela se tratará de evidenciar con acciones realizadas por los personajes quiénes sí son

---

<sup>1</sup> A. Denti, *et al.*, *op. cit.*, p. 35.

hombres y cuáles no, se vuelve un poco compleja la distinción, pero conforme se desarrolla la narración se sabe a cuál división pertenece cada personaje.

La novela de *Uomini e no* resulta, en un primer momento, atrayente por la carga alusiva de la frase, pero por otro lado carece de elementos que nos permitan anticipar o imaginar un escenario específico, así como a los personajes de la misma, dejando, por lo tanto, un vacío imaginativo de una posible historia, previo a la lectura.

Un caso distinto es el de la novela de Renata Viganò *L'Agnese va a morire*, en donde podemos observar una frase bien estructurada; se encuentra el artículo (la), el sujeto (Agnese), el verbo (va) y el complemento (a morire). Una oración entera nos permite imaginar y anticipar la historia del personaje mencionado, Agnese.

Un elemento importante de la frase es el uso del artículo antes del nombre: la anteposición del artículo al nombre propio es una forma utilizada típicamente por la clase popular del norte. Agnese es entonces una mujer plebeya, popular que habita en el norte de Italia, esto no es extraño si vemos que la *Resistenza* se desarrolló en esa zona.

El título específico de la novela *L'Agnese va a morire* permite a los lectores adelantar conjeturas con respecto al escenario, trama y desenlace de la misma, es decir, con la frase podemos saber ya desde el inicio que Agnese es un personaje central dentro de la obra, que el ambiente en el que se desenvuelve es conflictivo y problemático, y que ella se dirige a la muerte.

Podemos concluir diciendo que en el caso preciso de *Uomini e no*, el título deja en el aire una interrogante que tenemos que resolver con la lectura de la novela, lo que no nos da mucho espacio para formar o anticipar en nuestra imaginación una idea de la trama del libro; por el otro lado *L'Agnese va a morire* desde un principio nos predispone un nombre de un personaje del cual ya sabemos su desenlace, por lo que la lectura se enfocará en ubicar al personaje y ver las causas por las que atraviesa para llegar a ese final ya anticipado por el mismo título.

## **2. ESTRUCTURA**

Para el teórico Gérard Genette la estructura es el segundo tipo en el que se divide la narratología. Esta parte del análisis se enfoca, por consiguiente, en el modo "formal", o

también llamado “modal”, el cual trata sobre el análisis del relato como un modo de representación de las historias.<sup>2</sup>

La estructura se maneja en las novelas de dos formas. *Uomini e no* es un poco más compleja si la comparamos con *L’Agnese va a morire*, porque se desarrolla sobre dos planos representados tipográficamente: la distinción de unos capítulos que están en letra redonda y seis partes en cursivas, constituyendo un total de veintitrés capítulos que se localizan algunos sin una linealidad y algunos de manera estratégica, ya que explican o complementan al precedente. Los capítulos en cursivas provocan una ruptura, que puede dar el efecto de suspensión, de inmovilización, de explicación, según el acontecimiento narrado en el capítulo precedente.

Los capítulos son, en su mayoría, breves, no presentan título, al igual que en la obra de Viganò, como se verá en su momento, pero están caracterizados por tener al inicio del párrafo números romanos.

Los capítulos en letra redonda tienen como protagonista a Enne 2 y narran sus acciones: “Enne 2 vide un momento le loro facce, tre tedesche, una italiana dalle sopracciglia grigie, e passò oltre, andò fino all’angolo senza mai voltarsi” (p. 22).<sup>3</sup> En las partes en cursiva el protagonista es un Yo indefinido que podría ser, según algunos críticos, el mismo autor: “Io a volte non so, quando quest’uomo è solo –chiuso al buio in una stanza, [...] –io quasi non so s’io non sono, invece del suo scrittore, lui stesso” (p. 83). En esta parte también se hace referencia al personaje Enne 2, pero tratando de encontrar respuestas a las interrogantes de su vida.

Según otros críticos puede representar un lugar de meditación o de lirismo. La que me parece más acertada es la teoría de Alberto Donati: “l’autore interviene direttamente a commentare i fatti e a giudicare le azioni dei personaggi, invitando il lettore a ricavare dalla storia narrata un insegnamento di valore generale”.<sup>4</sup> Los capítulos con letra redonda sacan adelante la narración mientras los capítulos en cursiva proponen su propia forma lírica. El autor “reivindicó la prioridad absoluta para la novela intuitiva y lírica sobre la compleja

---

<sup>2</sup> Luz Aurora Pimentel. *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. México: Siglo XXI, 1998, p. 8

<sup>3</sup> Las citas referidas a la obra de Vittorini serán extraídas de la siguiente edición, por lo que se mencionará sólo la página cuando se haga referencia: Elio Vittorini. *Uomini e no*. Milano: Mondadori, 1990.

<sup>4</sup> Alberto Dentí, et. al. *Moduli di letteratura italiana ed europea. La seconda metà del Novecento*. Milano: Signorelli, 2001, p. 35.

estructura intelectual, y consagró nuevos valores formales, después de los tradicionalismos de la prosa artística”.<sup>5</sup>

En la novela *Uomini e no* los capítulos en cursiva fragmentan la unidad temática de la obra. Se observa en consecuencia la división del sentimiento de las acciones de los personajes. El punto de vista del autor no parece aclarar las acciones narradas y por esa razón confunde aún más la lectura, por lo que el libro se convierte en una novela poco accesible para su interpretación.

Parece acertada la crítica de Pullini a *Uomini e no* cuando nos dice que debido a su compleja estructura y aún más a su difícil ideología, la novela se “acepta o se rechaza en bloque, porque no admite siquiera el examen de las razones, sino que parte de presupuestos tan indiscutibles como el bien y el mal”.<sup>6</sup>

*L’Agnese va a morire*, en cambio, se divide en tres partes de distinta longitud. Cada parte se divide a su vez en varios capítulos, siendo éstos un componente fundamental en su organización, tanto que, al igual que en *Uomini e no*, esta novela parece más bien una sucesión de episodios. La primera parte la conforman seis capítulos; la segunda siete, y la última parte, más extensa, diez.

En este punto el teórico Mariano Baquero dice que “la extensión o brevedad de los capítulos depende ciertamente de los efectos estructurales”.<sup>7</sup> En esta novela creo que la extensión de los capítulos tiene que ver más bien con las características de la novela testimonial, es decir, los capítulos tienen su duración conforme a los acontecimientos narrados, largos o cortos dependiendo del hecho mismo, a diferencia de lo que sucede en *Uomini e no* donde los capítulos parecen pensados previamente e insertados en su lugar específico.

En *L’Agnese va a morire* la ausencia de títulos de capítulos no deja de resultar significativa, estructuralmente llamativa, y para tenerse presente y en consideración, como sucede con la novela de Vittorini. La falta de capítulos proporciona un mejor efecto en el lector, la obra está “organizada en una serie de compartimentos fácilmente aprensibles por el

---

<sup>5</sup> Giorgio Pullini. *La novela italiana de la posguerra, 1940-1965*. Trad. José Miguel Velloso. Madrid: Guadarrama, 1969, p. 40.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 70.

<sup>7</sup> M. Baquero, *Estructura de la novela actual*. Barcelona: Planeta, 1975, p. 109.



lector, marcadores de un ritmo, de una progresión; facilitadores incluso de un ritmo de lectura”.<sup>8</sup>

Ya que la novela de Viganò, según Giuseppina Agnoletto, “ci mostra un aspetto storicamente vero della realtà resistenziale”,<sup>9</sup> no es extraño ver la manera en que fueron realizadas, principalmente por la falta de títulos en los capítulos; esto se debe a que la novela fue pensada, concebida y realizada con historias verdaderas. Fue adquiriendo forma a partir de la memoria de la autora.

Sin embargo, existen capítulos que se encabalgan, es decir, continúan la línea o idea final de un capítulo precedente, por ejemplo el que se da en la segunda parte de *L’Agnese va a morire*, cuando el capítulo V termina con estas palabras: “È un posto sicuro... e disse forte, premendo con fatica sui piedi: –Tutto da ricominciare” (p. 116),<sup>10</sup> y el capítulo VI inicia retomándolas textualmente: “Ricominciarono. Misero i rifornimenti della compagnia in una capanna rimasta chi sa come intatta dietro la casa frantumata” (117).

Los capítulos presentan una mayor extensión de la narración debido, en el caso de *L’Agnese va a morire*, a la amplitud de los acontecimientos narrados, a las largas descripciones; mientras en *Uomini e no* son cortos debido a lo reducido de los diálogos y a la poca narración de los sucesos.

### 3. NARRACIÓN

La narración es el procedimiento discursivo más utilizado y se basa en la exposición de hechos. Para que la narración exista se requiere de la existencia de sucesos relatables. En palabras sencillas podemos decir que la narración es, entonces, un tipo de relato. Los relatos se caracterizan por una sucesión de acontecimientos que poseen un centro de acción. Los sucesos a su vez se desarrollan en el tiempo, se derivan unos de otros, y se manifiestan los cambios a partir de una situación inicial.

Según Luz Aurora Pimentel los aspectos de los que se ocupa la narratología son principalmente “la situación de enunciación, las estructuras temporales, la perspectiva que

---

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 111.

<sup>9</sup> Giuseppina Agnoletto, “Guerra e Resistenza: riflessi nella letteratura italiana del secondo dopoguerra”, Franca Bizzoni y Mariapia Lamberti, eds en *Palabras poetas e imágenes de Italia..* México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1997, p. 105.

<sup>10</sup> Las citas referidas a la obra de Renata Viganò serán extraídas de la edición siguiente, por lo que sólo se mencionará la página cuando se haga referencia a ella: *L’Agnese va a morire*. Introducción de Sebastiano Vassalli. Turín: Einaudi, 1949.

orienta al relato, así como la indagación sobre sus modos de significación y de articulación directa”.<sup>11</sup>

Además, para el teórico Gérard Genette la narratología se divide a su vez en dos tipos: por un lado la “temática”, es decir, el análisis de la historia o de los contenidos narrativos; por el otro la “formal”, o también llamada “modal”,<sup>12</sup> esta última analizada en el capítulo anterior.

El contenido narrativo es un mundo de acción humana que tiene dos referentes: el último, del cual por el momento no me ocuparé, que reside en el mundo extratextual; y el referente inmediato, analizado en esta parte, es decir, el universo de discurso que se construye en el acto narrativo y se proyecta como un universo diegético. Se entiende por universo diegético un “mundo poblado de seres y objetos inscritos en un espacio y un tiempo cuantificables, reconocibles como tales, un mundo animado por acontecimientos interrelacionados que los orientan y le dan su identidad al proponerlo como una historia”.<sup>13</sup>

La historia, que a su vez forma parte de la realidad narrativa, es “la serie de acontecimientos orientados por un sentido, por una dirección temática”,<sup>14</sup> inscrito en el universo espaciotemporal del discurso.

El universo diegético incluye la historia, sólo que sobrepasa aspectos más extensos que la pura acción, es decir, alcanza “niveles de realidad, demarcaciones temporales, espacios, objetos; en pocas palabras el amueblado general que le da su calidad de universo”,<sup>15</sup> que se analizará detenidamente durante todo el proceso del análisis.

El mundo narrado se divide en dos partes: la historia y el discurso, entendido éste último como la organización textual del relato. Estos dos elementos se interrelacionan de formas distintas, siendo el narrador el mediador que se encarga del acto de la narración.

### **a) *Uomini e no***

En *Uomini e no* de Elio Vittorini, a pesar de que la obra tiene características estilísticas y estructurales bien definidas, el autor enfoca un poco más su atención en el contenido. Pero no se debe olvidar que la forma siempre fue un elemento importantísimo en Vittorini, quien le atribuyó un excesivo peso al problema técnico, hasta el punto de “modificar la técnica y

---

<sup>11</sup> Luz. Pimentel. *op. cit.*, p. 8.

<sup>12</sup> *Idem.*

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 11.

<sup>14</sup> *Idem.*

<sup>15</sup> *Idem.*

dejarse aprisionar por ella”.<sup>16</sup> También en *Uomini e no* la preocupación por la forma está presente pero resalta, sin embargo, el contenido.

A diferencia de *L’Agnese va a morire*, como explicaré más adelante. En lo que respecta a la narración en *Uomini e no* se observa una fuerte atención al estilo, una narración plagada de repeticiones, esto se debe sobre todo a la importancia que el autor imprimió al mensaje de la obra, la cual debía ser transmitida con naturalidad, intentando ser accesible a los lectores.

La obra está constituida en su mayoría por diálogos concisos que llevan un ritmo constante debido a las palabras repetidas anáforas que se asemejan a una fórmula casi ritual, como se puede constatar en la siguiente cita, donde la palabra interrogativa “perché” se encuentra en la mayoría de las oraciones:

Era dinnanzi ai morti, uno incontrava la sua faccia, e a lui veniva, nel mezzo delle labbra, quella piccola ruga. Perché tu dici? Questo il Gracco diceva: Perché, tu dici? Perché? l’altro. Certo che lo dico. Non debbo dirlo? Puoi dirlo se lo vuoi, diceva il Gracco. E la donna? L’altro diceva. Lo dico sì. Perché la donna? Oppure: Perché la bambina? Oppure: Perché questi due ragazzi? (pp. 103-104).

El diálogo anterior ha sido extraído de una parte del famoso episodio de los muertos de Largo Augusto, en donde se narra una represalia realizada por los nazifascistas en respuesta al atentado de los partisanos en contra del palacio de justicia. Los ciudadanos, ante el espantoso espectáculo, no pueden creer lo que ven sus ojos, las frases interrogativas fluyen encontrando eco unas con otras, sin dar paso a una respuesta.

Los diálogos están formados con breves frases, en muchas partes sólo los integra una o contadas palabras, lo que permite un ritmo acelerado de lectura.

Permanecen impresas imágenes recurrentes, muchos detalles repetidos de forma obsesiva; es entonces cuando se pasa de los diálogos a la narración, que puede ser dinámica cuando se explican o detallan las formas de lucha de los partisanos, estática cuando se narran los objetos, como por ejemplo el vestido de Berta colgado atrás de la puerta de la habitación de Enne 2. El detalle del vestido se repetirá en varios capítulos: “Ma

---

<sup>16</sup> G. Pullini, *op. cit.*, p. 53.

vede in me la vecchia faccia della privazione che gli fa male, la mancanza di lei, da dieci anni. Come il vestito di donna che tiene appeso a una gruccia dietro una porta” (pp. 26-27).

Vittorini aún sin explicar la ideología que se encuentra detrás de los hechos, alterna la crónica impersonal con un “comentario lírico-oratorio”, así titulado por el crítico Giorgio Pullini, llevando a la obra por caminos más amplios.<sup>17</sup>

La narración no sólo trata los episodios de la lucha de la Resistenza en las calles de Milán durante el invierno de 1944, sino además la historia del gran amor entre Enne 2 y Berta. Son pocas las descripciones presentadas en el libro, predominando el diálogo: repetitivo, monótono, por momentos obsesivo.

Como hemos podido poner en evidencia la novela tiene tres enfoques que no permiten mantener una linealidad en la temática, ya que pasa de un nivel de la historia a un nivel personal de la experiencia amorosa y llegando al final a la de la reflexión privada del autor. Sin embargo, esta movilidad hace la lectura más atrayente para el lector y no sólo lectura de una obra documental.

### ***b) L’Agnese va a morire***

En el caso específico de *L’Agnese va a morire* las formas que predominan son la narración y la descripción. La elección se debe a la fuerte dimensión de memoria y de recuerdo de la escritora. La narración implica una posición dinámica, ya que los personajes, las cosas, los objetos y las circunstancias cambian constantemente en razón del devenir.

La narración de los hechos se alterna al mismo tiempo con muchísimas descripciones, con poco espacio a los diálogos de los personajes, que por su mínima presencia en la novela se vuelven esenciales ya que plasman claramente los problemas que los partisanos deben pasar cotidianamente:

Ma sull’argine, l’Agnese e la Rina li distinguevano bene, molti erano rimasti: diritti, fermi a una distanza di qualche metro l’uno dall’altro, una distanza precisa, che pareva misurata [...]. Poi sparirono: ma non erano andati via, si distendevano uno per uno a terra, non si vedevano ma stavano lì, nella notte, e quella loro invisibile presenza era una paura pesante che riempiva l’aria, il cielo: la loro stessa paura che li faceva feroci.

---

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 40.

–Che cosa fanno? chiese la Rina, tremante. [...] Un lavoro inutile, –pensava l’Agnese, –un lavoro della paura (pp. 99-100).

Los dos fragmentos anteriores ponen en evidencia el fenómeno de la temporalidad narrativa, pues aunque están narrados en pasado (andavano), la significación temporal es la de un verdadero presente ficcional (ora), el presente de la acción en proceso.

La complejidad de la obra no radica en la historia misma sino más bien en el universo diegético, es decir, en todos los demás elementos que conforman la novela: sus demarcaciones temporales, espaciales, niveles de realidad, personajes, etc.

En la prosa Viganò recurre sobre todo a la narración y descripción dando un enfoque más realista de la lucha de la *Resistenza*; mientras Vittorini recurre al diálogo, utilizando pocas descripciones, otorgándoles un mayor peso a los personajes y recurriendo en consecuencia al subjetivismo. La peculiaridad de las novelas radica en el hecho de haber sido escritas a poco tiempo de los acontecimientos, mostrando un cruel realismo en la narración de los hechos.

#### 4. ASPECTOS LINGÜÍSTICOS

En el caso de Vittorini veremos cómo con el transcurrir de la narración el lenguaje adquiere estructuras lingüísticas más complejas, mezclándose varios tipos de lenguajes, mientras en *L’Agnese va a morire* el nivel lingüístico se mantiene en toda la narración, sin presentar cambios considerables.

Para seguir la estructura lógica, primero se verá el modo de representación, el discurso. Las dos novelas están escritas en un italiano estándar. El discurso de *Uomini e no* se encuentra la mayor parte en forma de diálogo con oraciones breves, constituidas a su vez por muchos signos de exclamación e interrogación; pero este lenguaje se vuelve complicado con la mezcla de otras lenguas: además del uso del italiano en toda la novela se emplean en los diálogos palabras en español: “El Paso. «*Siga usted bien. Io sono atteso*»” (p. 62), “«*Es nada*» avrebbe detto lo spagnolo. E questo di lui si sarebbe detto. Che aveva detto: È nulla. *Es nada*” (p. 203).

Las oraciones suelen ser en su mayoría breves y concisas aun cuando se mezclan palabras provenientes del castellano. Además de la anterior se encuentra la lengua alemana. En un principio en la obra de Vittorini solamente se advierten unas cuantas palabras que

permiten seguir el hilo del discurso sin mayores complicaciones, pero con el transcurrir de la narración las frases comienzan a ser más complejas: “Di dentro all’auto un altro parlò in tedesco, ad alta voce: «Sag ihnen dass es kein Questore gibt... Und frage von welcher Seite er weggefahren ist»” (p. 73). La comprensión del texto se va complicando debido a la frecuencia de términos alemanes pronunciados por los soldados alemanes.

Las alternancias de los diferentes niveles lingüísticos están plasmadas solamente en los diálogos, en las partes en letra redonda, mientras en las partes en cursiva se maneja un italiano estándar. Vittorini adoptó un estilo polémico e inconfundible, lleno de repeticiones insistentes, en los capítulos en letra redonda, pero poético en su esencia, en las partes en cursiva.

*L’Agnese va a morire* se aproxima al objetivo de los escritores neorrealistas: el rechazo del “bello scrivere”, el repudio de un lenguaje complejo y cifrado. La novela testimonial exigía un lenguaje antiliterario, inmediato, hablado que Viganò logró plasmar en su obra. La narración está conformada por frases sencillas, mostrando cierto interés por develar el lenguaje utilizado por el grupo social más desprotegido, los campesinos: “Il fuoco era spento e non c’era nessuno. –Dov’è l’avvocato? –domando l’Agnese. –Fuori, –disse la donna. – Dovrebbe tornare tra poco... –s’arrestò un momento e guardò in faccia l’Agnese–... se torna–” (p. 124).

A diferencia del excesivo uso de frases enteras en alemán de *Uomini e no*, en *L’Agnese va a morire* se observa un uso menor de expresiones alemanas. En la narración podemos ver la poca frecuencia de términos extranjeros que muestran la intención de Viganò de develar en el discurso el lenguaje manifiestado por los alemanes durante la lucha, pero de una manera más sutil sin llegar a los excesos como sucede en la novela de Vittorini: “Kart entrò in cucina dell’Agnese; sedette presso la tavola. Disse: - Katz kaputt, mama” (p. 53).

También a nivel de contenido el alemán es el lenguaje extranjero que han escuchado constantemente los personajes desde la llegada de los alemanes a su territorio. Dentro de las conversaciones de los personajes se juega con las palabras, es decir, con palabras italianas se intenta interpretar la forma en que hablan los alemanes para lograr ser entendidos por los italianos. En muchas ocasiones, como se ve en el siguiente ejemplo, se utiliza la onomatopeya:

L'Agnese si levò seduta [...], ma la Rina scattò in piedi, cominciò a parlare in fretta, col grottesco linguaggio infantile di cui tutti, ormai, da che c'erano i tedeschi, avevano preso il vizio: –Noi venire dal paese, noi paura aeroplani, stanotte bum bum, noi paura, scappare qui, brr. Molto camminare, paura bum bum–. Ripeteva le medesime cose, implorando, sotto gli occhi pallidi del tedesco che le guardava le gambe (p. 104).

Además del italiano que se maneja en el discuso, se plantea a nivel de la historia el problema de la multiplicidad de dialectos que hablan los partisanos provenientes de distintas provincias. En consecuencia se crea una fusión de diversas lenguas y dialectos dificultando el entendimiento entre los mismos partisanos: “Soltando Piròn la capiva. Gli altri inciampavano nelle difficoltà della lingua e del dialetto, ma si fidavano” (p. 218).

En Viganò se observa un estilo individual estándar y claro, la autora trató de retratar tanto en el discurso como en la historia los problemas de los aspectos lingüísticos que afrontaron los partisanos. En Vittorini vemos un estilo más trabajado, especialmente en la forma, en el discurso mismo que parece complicarse y perder por momentos el objetivo deseado, el lenguaje antiliterario pretendido por los escritores neorrealistas.

En la obra de Vittorini se observan expresiones y formas propias del habla cotidiana, mientras son más abundantes en *L'Agnese va a morire* las expresiones del pueblo, debido a las partes descriptivas y narrativas, retomadas del lenguaje cotidiano. El alto grado de realidad que se logra con la lengua, sirve en ambos casos para acentuar la impresión de realidad inmediata y colectiva de las dos obras y poner en evidencia la pretensión del Neorrealismo.

## 5. VOZ NARRADORA

El relato es una forma de discurso y por consiguiente es articulado por alguien que deja en el texto huellas de sí mismo más o menos perceptibles. Es importante entonces hacer la distinción entre el concepto de narrador y el de autor. El autor es “una persona concreta que existe o ha existido; el narrador es una figura que el autor se inventa y que lo representa”.<sup>18</sup>

El narrador está incluido en una clasificación que lo define según su relación con el discurso de la narración que cuenta y de la que puede así mismo formar parte o no.

---

<sup>18</sup> Miguel García. *Hacia una teoría general de la novela*. Madrid: Arco libros, 1998, p. 164.

Sabemos ya que *Uomini e no* y *L'Agnese va a morire* se inscriben dentro de las novelas testimoniales; que en ellas los dos autores intervienen, se manifiestan y son espectadores en mayor o menor medida del movimiento de la *Resistenza*.

Debido a la forma de memoria que presentan ambas obras, la clasificación del narrador es semejante. Toda la obra de *L'Agnese va a morire* y los capítulos en letra redonda de *Uomini e no* se insertan en una narración heterodiegética debido a que el narrador es ajeno al relato que nos cuenta, no forma parte de la diégesis, de la historia o sea del mundo ficticio. Es decir, el narrador heterodiegético se esfuerza por desaparecer de las acciones. En *Uomini e no* se encuentra otro narrador que aparece en las partes en cursiva y que se analizará más adelante.

Los dos narradores participan como sujeto de la enunciación, cada uno transmite “mensajes para la correcta interpretación de la historia, adelanta metanarrativamente peculiaridades del discurso, hace comentarios sobre los personajes, da informaciones complementarias”.<sup>19</sup> En la novela de Viganò, por ejemplo: “Bisognava che avvertisse al più presto i partigiani, che andassero via subito, che certo i tedeschi avrebbero fatto dei rastrellamenti, delle rappresaglie” (p. 55); y en la novela de Vittorini: “Cartelli dicevano dietro ogni fila di morti: Passati per le armi” (p. 100).

A este tipo de narración heterodiegética corresponde, como podemos ver en las citas, el uso de la tercera persona. La acción es narrada entonces desde fuera, objetivamente en apariencia. La narración se clasifica en atención al pronombre que indica el narrador. En las dos novelas la narración es realizada por una primera persona implícita, la explícita es la tercera persona, es decir, el otro. Este tipo de narración opera sobre la relación ‘yo-él’. En Vittorini: “Lui non voleva niente. Era in qualche modo, irritato” (p. 203); y en Viganò: “Non c'era più niente, un ultimo palo crollato finiva di incendiarsi” (p. 96).

En la narración heterodiegética de *Uomini e no* y *L'Agnese va a morire* la visión de los dos narradores es objetiva, ya que ambos ofrecen una visión externa de la lucha partisana, exhiben un conocimiento acerca de las acciones y de los personajes.

Viganò nos relata objetivamente toda la historia, sin reflejar una participación personal: “Intorno all'albero stavano tre o quattro tedeschi [...]. Uno di essi, con un bastone, si mise a

---

<sup>19</sup>*Ibidem*, p. 168.



dare dei colpi regolari alle ginocchia del morto che oscillava in qua in là con lo stesso ritmo della campana” (p.28).

En los capítulos en letra redonda de *Uomini e no* se advierte también una mayor objetividad y confiabilidad de la historia, que se desvanecerá en las partes en cursiva: “Gli uomini in casco lanciavano bombe contro la macchina. Ma la mitragliatrice non si lasciava avvicinare” (p. 79).

Al igual que la novela de Vittorini, *L’Agnese va a morire* utiliza la tercera persona, permitiendo la intervención del narrador, al no señalarse a sí mismo, provoca en el lector la sensación de que la historia contada es verídica y conocida en su totalidad:

Gli aerei si abbassarono per vedere meglio, di lassù si godevano uno spettacolo superbo; stettero ancora un poco a volarci sopra, si decisero a gettarvi un’inutile ricchezza di bombe. Certamente nessuno capiva perché gli alleati sprecassero della roba così costosa [...]. Anche i tedeschi pareva che se ne fossero andati tutti. Si riudì, dopo poco, il battere della marcia sulla strada (p. 103).

Se insertan, entonces, las dos obras dentro de la subdivisión que hace Genette de la narración, la referente a la narración testimonial. Vittorini y Viganò, aun habiendo participado de los eventos que nos relatan, no tienen un papel central dentro de ellos, son solamente meros testigos. Por lo tanto, el objetivo de la narración testimonial “no es la vida pasada del ‘yo’ que narra, sino la vida del otro”.<sup>20</sup>

Las dos obras presentan el mismo tiempo verbal pasado en su narración, lo cual las sitúa temporalmente en relación con el mundo narrado. Siguiendo a Genette y sus cuatro tipos básicos de narración, de acuerdo con el tiempo verbal, la que corresponde a la novela es la narración retrospectiva, ya que Viganò y Vittorini se sitúan en un tiempo posterior a los acontecimientos narrados, por lo que su narración se ubica en los tiempos perfectos (pasado e copretérito): “Berta non piangeva sopra i morti, per il sangue loro. Ora lo sapeva” (p. 109), y de *L’Agnese va a morire*: “Di giorno i partigiani dormivano, mangiavano, si distendevano al sole” (p. 79).

Ahora veremos como en *Uomini e no* se utiliza otra técnica narrativa que es fácilmente identificable en las partes en cursiva. En esta parte el narrador se distancia de la narración heterodiégetica para ingresar a la homodiégetica, ya que vemos a éste participar dentro de la

---

<sup>20</sup> L. Pimentel, *op. cit.*, p. 137.

historia (diegésis) en calidad de personaje. En esta cita nos encontramos ante la primera aparición del narrador participando en los hechos como personaje:

L'uomo chiamato Enne 2 è nella sua camera. [...] Da dieci anni *voglio* scrivere di lui, [...] e appena sono nella *nella mia* camera, steso sul mio letto, *il mio* pensiero va a lui, e me tocca alzarmi e correre da lui (p. 26).

El narrador homodiegético de *Uomini e no* se presenta bajo la forma de testigo, es decir, el narrador-personaje trata de reunir y dar sentido a toda una parte de su vida, en específico a su participación en la lucha clandestina de la *Resistenza*, destacando las líneas centrales del movimiento. Este narrador sabe por adelantado cuáles van a ser el punto de partida y el punto de llegada de su trayecto novelesco, conoce todas las circunstancias de la lucha, emite juicios sobre la elección del hombre; el bien y el mal:

L'uomo, si dice. E noi pensiamo a chi accade, a chi è perduto a chi piange e ha fame, a chi ha freddo, a chi è malato, e a chi è perseguitato, a chi viene ucciso. [...] Anche a tutto quello che lui è offeso, e ch'era, in lui, per renderlo felice. Questo è l'uomo (p. 174).

Esta narración utiliza la primera persona, con la cual vemos cómo el narrador expresa su personal punto de vista rompiendo lo verosímil de la historia, la proporcionada en la letra de redonda. Es un narrador que posee una mirada subjetiva ya que aporta reflexiones sobre la finalidad de la lucha, y su opinión personal acerca del hombre; de los partisanos, en especial de Enne 2, y de los enemigos. Es en conclusión un narrador que lo sabe todo y está en todas partes: dentro y fuera de la narración, es decir, "sondea las conciencias, interpreta, evoca, adivina, comenta; salva todos los obstáculos espacio/temporales, es ubicuo",<sup>21</sup> un ejemplo se observa en el siguiente fragmento:

Oh sete! lo penso. Mi sono dissetato, ma ho sete ancora; io non ho che sporcato la mia sete [...]. Perché ho avuto pietà di me stesso? Quest'umiltà non salva un uomo. Egli non ha con sé nessuno. Egli è in ginocchio non nell'amore, ma nel suo deserto" (p. 38).

Podemos ver hasta este punto cómo las dos obras ordenan los hechos del relato, con mayor o menor claridad, comentan y por consiguiente está presente el narrador omnisciente.

---

<sup>21</sup> H. Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa, 2001, p. 358.

En el caso de *Uomini e no* Vittorini hace más patente el dominio de las acciones y seres, al dejar sentir su voz de narrador de manera más constante, sobre todo en los diálogos: “Non c’era che resistere per resistere, o non c’era che perdersi. Non c’era stata sugli uomini la perdizione [...]. Perché ora sarebbe finita? Perché vi sarebbe stata una liberazione?” (p. 191).

En *L’Agnese va a morire* tenemos el narrador omnisciente no con toda su connotación, sino más bien como un conocedor parcial que conoce los hechos por observación externa, ya que solamente transmite sentimientos y pensamientos mínimos de los personajes: “«Un lavoro della paura», come diceva l’Agnese” (p. 160).

En las dos novelas está presente un narrador omnisciente que transmite con fidelidad y objetividad todas las acciones de la lucha clandestina. Pero Vittorini se distancia de este procedimiento narrativo al introducir una técnica complementaria de la primera. El narrador no se conforma con ser un simple observador objetivo, sino que quiere ser un participante activo, un personaje más de esa realidad, de su entorno, y utiliza en las partes en cursiva a un narrador protagonista, por lo tanto maneja Vittorini la subjetividad; mientras en toda la obra de *L’Agnese va a morire* el narrador es un testigo, un conocedor parcial, se muestra objetivo al contar su historia; todo el tiempo está presente la objetividad.

## 6. FOCALIZACIÓN DEL NARRADOR

Debido a las características que presentan las dos novelas-documento, es imprescindible la calidad de la información contada, ya que no sólo es importante lo que se narra sino desde qué punto de vista o perspectiva narrativa se extrae.

Aquí se analizará la perspectiva narrativa, para lo cual se utilizará sobre todo la teoría de la focalización de Gérard Genette, restringida ésta a la sola relación entre la historia y el discurso narrativo. La perspectiva, según Genette, se define como “un filtro, un principio de selección y de combinación de la información narrativa”.<sup>22</sup>

La perspectiva del narrador forma una estructura más abstracta que está fundada en el principio de limitación y de filiación, puede expresar a su vez distintos puntos de vista, que según Uspenski, pueden agruparse en siete planos: “espaciotemporal, cognitivo, afectivo, perceptual, ideológico, ético y estilístico”;<sup>23</sup> en alguno de éstos se clasifican las dos novelas.

---

<sup>22</sup> Véase Luz Aurora Pimentel, *op. cit.*, p. 96.

<sup>23</sup> La información sobre los siete planos de Uspenski fue tomada de la obra de Luz Aurora Pimentel, previamente citada, p. 97.

La focalización es “un filtro una especie de tamiz de conciencia por el que se hace pasar la información narrativa transmitida por medio del discurso narrativo”;<sup>24</sup> entonces lo que se focaliza es el relato, y el narrador es el que lo focaliza. Existen tres códigos de focalización básicos: la focalización cero o no focalización, la focalización interna y la focalización externa.

En el caso concreto de *Uomini e no* el narrador interviene con la focalización cero, pues “se impone a sí mismo restricciones mínimas: entra y sale de la mente de los personajes más diversos, mientras que su libertad para desplazarse [...] es amplia. El foco del relato se desplaza constantemente de una mente figural a otra en forma casi indiscriminada”.<sup>25</sup>

El narrador de *Uomini e no* se desplaza en el tiempo con un mínimo de restricciones, sobre todo en los capítulos en cursiva, donde se traslada a la infancia de Enne 2: “Ma egli è di già nella sua infanzia. E di dieci anni, con gli occhi sbarrati al buio: un bambino” (p. 83). En estos capítulos el narrador abre y cierra el ángulo que permite pasar información sobre acciones y lugares de los que están ausentes los personajes de los capítulos en letra redonda, es decir, el nudo de los acontecimientos de la lucha partisana, y centra su atención en la infancia de Enne 2 y el encuentro con Berta.

En este tipo de focalización cero, la perspectiva del narrador es autónoma e identificable, ya que expresa sus juicios y opiniones en su propia voz, proporciona la información narrativa que él considera pertinente, en el momento que él juzga necesario. En este tipo de focalización se inscribe el narrador omnisciente, ya que accede a la conciencia de los personajes, ofrece información narrativa que no depende de las imitaciones de tipo cognitivo, perceptual, espacial o temporal de los personajes.

*L’Agnese va a morire*, al contrario, se inscribe en la focalización interna, es decir, el relato coincide con una mente figural, la protagonista Agnese. En este modo de focalización el narrador “restringe su libertad con objeto de seleccionar únicamente la información narrativa que deja entrever las limitaciones cognoscitivas preceptuales y espaciotemporales de esa mente figural”.<sup>26</sup>

---

<sup>24</sup> L. Pimentel, *op. cit.*, p. 98.

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 98.

<sup>26</sup> L. Pimentel, *op. cit.*, p. 99.

En *L'Agnese va a morire* la focalización interna se divide a su vez en dos tipos: interna fija y variable. Esto se debe a que por un lado se enfoca a un personaje en especial, el protagonista, como se puede notar desde el comienzo de la obra: “Una sera di settembre l'Agnese tornando a casa dal lavatoio col mucchio di panni bagnati sulla carriola, incontrò un soldado nella cavadagna” (p. 11); y por el otro también son focalizados un número ilimitado de personajes, en su mayoría los partisanos, por lo que se observa un desplazamiento focal, que puede variar el peso narrativo y por consiguiente la importancia que una conciencia pueda tener sobre las otras: “–Quando torneranno, –disse il Comandante, –andremo subito alla base per i viveri. Tu verrai con me, mamma Agnese. Clinto invece rimane qui. C'e bisogno di lui” (p. 150-151); en este caso específico el Comandante tiene un peso mayor, por ser el jefe de la brigada, mientras los demás reciben sus órdenes en un papel de subordinados.

La perspectiva de este narrador es claramente identificable, su punto de vista se centra, a diferencia del ideológico de *Uomini e no*, en el plano perceptual y de alguna manera ético. Y sobre todo se resalta el papel de las mujeres, la lucha que tuvieron que librar día a día para poder aportar a la guerra, las diferentes elecciones de ellas en momentos buenos o adversos.

## 7. PERSONAJES PRINCIPALES

El personaje es un elemento fundamental en la estructura de la novela, es una persona ficticia que se encuentra en la obra narrativa. Al hacer referencia a lo ficticio no quiere decir que no tenga un referente externo, sino que forma parte del relato.

El personaje “actúa en la historia (es un actante) y es objeto y sujeto de las delicadas operaciones de la trama [...]. Los personajes, pues, existen en el espacio simbólico y estructural del relato”.<sup>27</sup> Su existencia está medida por el narrador que debe lograr hacer a los personajes lo más convincentes posible. Es decir, el personaje “sólo existe en sus relaciones con lo que le rodea: personas, objetos materiales o culturales”.<sup>28</sup>

Se debe tener presente que los personajes se definen y adquieren sus características específicas en virtud de la relación que tienen con los otros; debido a esta multiplicidad de

---

<sup>27</sup> Alberto Paredes, *Manual de técnicas narrativas. Las voces del relato*. México: Grijalbo, 1993, p. 29.

<sup>28</sup> Manuel Gayol. *Teoría literaria*. Barcelona: Mediterráneo, 1964, p. 109.

relaciones se obtiene una clasificación de sí mismos. Existen muchos criterios de clasificación, pero el que se seguirá es el de la atribución de los personajes en la acción de la historia. Éstos se dividen, entonces, en principales y secundarios, dependiendo de su participación en la trama.

### **a) Enne 2: Un caso universal**

El personaje principal recibe el nombre de protagonista cuando “es el centro de su historia y todas o la mayoría de acciones lo afectan de uno u otro modo; también se considera que el desarrollo total o global del suceso depende de él, pues el texto tiene como abierto objetivo contar su vida, ilustrar su carácter”.<sup>29</sup> Desde esta perspectiva una novela puede tener varios protagonistas, con un mismo peso en el relato.

En *Uomini e no* un solo personaje es el centro de las acciones de la historia; el protagonista Enne 2, un joven partisano jefe de un grupo de antifascistas en Milán, que pone en riesgo su vida con el objetivo de defender sus ideales.

La narración comienza a girar en torno al protagonista Enne 2, los acontecimientos giran o se centran en él, y a partir de su entrada en escena se describe la atmósfera del relato, los objetos y los demás personajes:

L'uomo che si era fermato a guardare i libri guardò l'aria, il cielo, vide il sole sui tranvai, vide un tranvai 27 [...], e nella folla di cui era pieno vide, contro i vetri, il gomito e la spalla di una donna. Un grande suono allora irrompe in lui; e spinse correndo la bicicletta, attraversò i binari, raggiunse la piazza (p. 4).

El primer nombre que aparece es el de la mujer, Berta, pero el de él continúa siendo un misterio, hasta que la misma Berta le pregunta cuál es su nombre, cómo debe llamarlo ahora:

«Oh, Berta! Perché non potrei chiamarti Berta? Tu sei Berta.»  
«E tu?» Berta chiese. «Tu chi sei?»  
«Non sai più chi sono?»  
«Come ti chiami ora?»  
«Come sempre. Ho il mio nome e il mio cognome.»  
«Come ti chiamano ora i tuoi compagni»  
«Ora non ho un vero e proprio nome.»

---

<sup>29</sup> A. Paredes, *op. cit.*, p. 30.

«Dimmi come ti chiamano.»  
«Enne 2»  
[...] «Prima avevi un vero e proprio nome.»  
«Prima facevo un altro lavoro.» (p. 8).

En este pasaje se puede confirmar cómo Enne 2 no tiene o no usa, por razones de seguridad personal, su nombre propio, sino un pseudónimo. Debido al peligro que enfrentan día con día los partisanos en su lucha, se deben cambiar el nombre constantemente para no ser identificados, lo mismo hace Enne 2.

Una característica importante de Enne 2 es el alto grado de abstracción del papel que desempeña. Recibe este nombre porque como él mismo lo explica, no puede usar el verdadero debido al nuevo “trabajo” que desempeña, el de partisano. Es así como recibe el sobrenombre de Enne 2 asignado como podría ser cualquier otro, y eso lo hace ser uno de tantos otros partisanos, igual a cualquier hipotético otro, es decir, en la narración Enne 2 es una simbolización de cada uno de los partisanos.

No sólo en los capítulos en letra de molde Enne 2 es el protagonista, sino también es el centro de las acciones de los capítulos en cursiva, donde se menciona su falta de identidad, sus dudas, su regreso a la infancia; intenta cambiar el curso de la historia, sin embargo no logra impedir lo que irremediablemente sucedió: que Berta se casará con un hombre con el cual parece no es ni será feliz.

Con respecto a las características del protagonista, Enne 2 es un partisano que se empeña y compromete en cada acción, por lo que vive una vida muy intensa. Como ya se ha podido dar a conocer, Enne 2 está enamorado de Berta, pero ella está casada, y su amor se convierte en irrealizable. Se debate así entre el deber como partisano y el amor por Berta. Ambos aspectos de su vidas, no obtienen en ningún momento un equilibrio o punto medio. En esto precisamente radican la inestabilidad y las dudas del protagonista.

Con la partida de Berta y la muerte de numerosos compañeros, este conflicto interior se hace más evidente en Enne 2, que entra en una crisis existencial que lo hace reflexionar sobre la poca posibilidad que tiene de ayudar a sus amigos durante la lucha, pues más bien él tiene que esperar el mismo destino que los otros. A pesar de haber sido reconocido como partisano y por ende encontrarse en riesgo de muerte, Enne 2 tiene la esperanza del regreso de Berta, y decide por consiguiente quedarse para esperarla y poder irse con ella:

Era come la voglia di perdersi, e non era perdersi; era anzi il contrario. Era che Berta sarebbe tornata, avesse o no letto il giornale, e che lui la stava aspettando. Poteva andar via da Milano prima che Berta tornasse? Non poteva. Oggi o domani o dopo, Berta sarebbe tornata; avrebbe saputo, avesse o no letto il giornale, quello che c'era; non sarebbe più ripartita, e lui sarebbe andato via da Milano con lei (pp. 195-196).

Al final Enne 2 decide permanecer en su casa y esperar la llegada del enemigo, para enfrentar y matar a Cane Nero, su principal adversario, en un último duelo, y cumplir así con su contribución a la lucha clandestina:

L'operaio se ne andò, la voce di Cane Nero era davanti alla casa [...], e l'uomo Enne 2 era sicuro di fare la cosa più semplice che potesse fare [...]. Aveva in una mano la pistola dell'operaio, e prese la sua di sotto il cuscino (p. 208).

Como se ha podido develar en el pasaje anterior, la lucha y el amor son dos elementos presentes y constantes en Enne 2, un personaje solitario, sin compañera alguna. Con el transcurrir del relato en Enne 2 se hacen más constantes los miedos, los sufrimientos y las inquietudes de su vida pasada, de su presente inestable y de un futuro cada vez más sombrío.

### **b) Agnese: un caso específico**

Un caso distinto nos devela la novela *L'Agnese va a morire* donde se tiene como protagonista una mujer del campo llamada Agnese que es, al contrario de Enne 2, poco instruida y que desempeña el trabajo de lavandera.

En esta novela también la trama gira en torno a la figura de Agnese una mujer madura (contrastando con la juventud de Enne 2), que de una vida tranquila junto al marido, pasa en primer momento a convertirse en colaboradora de los partisanos, no por convicción política como en el caso de Enne 2, sino por ayudar a un partisano en apuros y al mismo tiempo porque instintivamente le parece lo más natural: "C'è una cosa pericolosa e delicata da fare. Io non arrivo in tempo. Ho pensato che potresti aiutarmi tu –L'Agnese rispose: –Se sono buona..." (p. 26). Posteriormente debe huir por el asesinato de un soldado alemán que ella comete, y vive por consiguiente una vida clandestina junto con las tropas de la *Resistenza*.

Se inicia en Agnese, a partir de la deportación y muerte de su esposo, Palita, un cambio de actitud paulatino y por consiguiente de su estilo de vida: pasa de ser una mujer



simple y campesina a formar un nuevo papel en las filas de la lucha clandestina: “Modificò a poco a poco il suo modo di vivere, dopo la disgrazia” (p. 22).

Agnese desempeña el trabajo de mensajera, un trabajo típico de la *Resistenza*, realizado sólo por mujeres, debido a la facilidad que tienen para moverse y a la confianza que da la condición de mujer percibida con los preconceptos de debilidad, desamparo y poca peligrosidad. Agnese como “staffetta” realiza muchos viajes con su bicicleta, lleva comida, noticias y armas de un pueblo a otro. Al principio el trabajo lo realiza de forma mecánica pero poco a poco comienza a tener muy claro el sentido del trabajo que está desarrollando con tanto empeño: “Lei era la responsabile delle donne, del magazzino viveri: bisognava che stesse bene, che si riguardasse” (pp. 158-159).

En detalle, el trabajo de Agnese, como el de tantas estafetas, es el de llevar a los refugios el alimento necesario para la subsistencia de los partisanos, además de las nuevas indicaciones, las nuevas noticias clandestinas, con la intención de mantener la comunicación constante de los partisanos, entre cada brigada y de éstas con el exterior: “Le staffette portavano all’accampamento il pane, il vino, gli ordini, e le circolari, la stampa, le notizie di Radio Londra” (p. 80).

Es importante subrayar cómo además de desempeñar el trabajo de estafeta y de realizar los quehaceres de la brigada, Agnese cuida de los partisanos, les prepara de comer, se preocupa y está atenta a sus necesidades, convive con sus alegrías, sus dolores y con la presencia de la muerte, y paulatinamente se convierte en una madre substituta:

L’Agnese stette immobile sulla sua sedia. Metteva legna nella stufa, levava di dorso ai partigiani il freddo patito; dovevano stare molto bene in quel sonno caldo, sazio, buio, era come rinascere, ricostruire la vita, come fare un passo lontano dalla morte. [...] – Arrivederci, mamma Agnese, – disse il Comandante (pp. 219-224).

A lo largo de la novela se observa una preocupación de Agnese por los alcances que tienen sus acciones, las cuales ya no sólo afectan a su persona, sino a los demás partisanos: “Tutto il giorno L’Agnese pensò: «Ho sbagliato. Questa volta ho sbagliato davvero», come quando aveva ammazzato il tedesco” (p. 171). Con este espíritu Agnese se dirige a la muerte y, cumplido su deber, sale de escena.

Cada novela nos delinea un protagonista con características distintas: en *Uomini e no* poco delineadas, mientras en *L’Agnese va a morire* definidas desde el inicio. Enne 2 es un

hombre joven con un espíritu más vivo que no mide los alcances de sus actos, pero que está firme en su labor como partisano hasta perder la vida en la realización de su acción; mientras Agnese es una mujer campesina ya madura, con cierta experiencia previa de la vida, inculta para entender de forma inmediata los motivos de la lucha, pero con un espíritu alegre y motivador que va muriendo conforme los acontecimientos se vuelven más difíciles.

Dos características diferentes en todo, dos maneras diferentes de vivir y percibir sus diferentes papeles en el movimiento. Un hombre con fuerzas, juventud y conciencia para poder luchar; la mujer con toda una vida recorrida, cansada pero con muchas ganas de contribuir y ayudar en lo más posible. Dos historias que se distancian.

## 8. PERSONAJES SECUNDARIOS

El personaje secundario es “aquel que participa en algunos acontecimientos y su presencia se requiere para que la historia del protagonista sea. El lugar que ocupa en la obra –historia y trama– está determinado por la relación y dependencia que tiene con el protagonista y sus intereses”.<sup>30</sup> Los personajes secundarios pueden ser antagonistas, ayudantes o un medio por el cual desarrolle o logre sus objetivos el protagonista.

Los personajes secundarios influyen y se dan a conocer unos a través de los otros. Entonces el personaje se implica en una dinámica de grupo; esto se debe a que “la imagen que proyecta y [...] las diferentes reacciones que provoca, es vista de manera muy distinta por cada uno de los personajes del grupo”;<sup>31</sup> el personaje se vale de los otros para revelar alguna parte de sí mismo, desconocida hasta ese momento; descubrirá cada quien uno o varios aspectos de su personalidad, que será distinta en razón de la situación determinada: en el caso de las dos obras a tratar gira en torno al movimiento de la *Resistenza*.

### a) Secundarios en *Uomini e no*

En la novela *Uomini e no* son pocos los personajes secundarios, en comparación con la obra de Viganò, la mayor parte de ellos hombres, y debido al número se pueden clasificar todos o por lo menos la mayoría; un trabajo que se complica en *L’Agnese va a morire*. Un personaje secundario que juega un papel destacado, en la obra de Vitorini, es Berta, la mujer quien

---

<sup>30</sup> A. Paredes, *op. cit.*, p. 30.

<sup>31</sup> Roland Bourneuf y Réal Ouellet, *La novela*. Trad. Enric Sullà. Barcelona : Ariel, 1989, p. 171-172.

está enamorado el protagonista Enne 2 que aparece en escena en el segundo capítulo cuando ella regresa a la ciudad para visitar a sus cuñados y se encuentra con él, revelando una relación muy particular entre ambos: Enne 2 la ama profundamente y dice conocerla desde el nacimiento de Berta, aunque la cuestión es que él es más joven.

Berta es un personaje por demás enigmático, debido a que no se entiende qué piensa en realidad. Ella está casada, lo que hace complicada su relación entre ella y Enne 2; además de la nueva situación en la que se encuentra él ahora, el de partisano, y que por cierto Berta ignora: “«Ho paura del lavoro che fai ora.» «Non devi aver paura.» «Che lavoro è?»” (p. 20). Pero, Enne 2 no puede explicarle a qué se dedica actualmente, debido al peligro que representa confesarlo abiertamente. Pero Berta continúa en la encrucijada; no sabe si respetar su lazo matrimonial: “non posso stare con te e poi essere anche di quell’uomo” (p. 17).

El conflicto amoroso está siempre presente en Berta que llega a Milán con la excusa de visitar a sus parientes, pero va en busca de Enne 2 a quien, no obstante, no puede expresar con total libertad su amor porque está casada. Ella le dice repetidamente a Enne 2 que terminará con el marido y podrá volver libre para estar con él; se va con esta promesa-excusa, pero no consigue hacerlo nunca y la historia se repite:

«Ti giuro di no» disse Berta. «Tornerò da lui solo per parlargli.»  
«E non è stato così sempre? Sei sempre tornata da lui solo per parlargli» [...].  
«Non deve importarmi?» disse Berta. «Sono pur stata con lui dieci anni. Mi importa che lo sia.» [...].  
«Non pensare che sia come le altre volte.»  
«È come le altre volte.» [...].  
«È diverso non volermi male.»  
«È come le altre volte, e hai visto i morti.» [...].  
«Tornerai sempre e sarà la stessa cosa» disse Enne 2 (p. 134).

A Berta se contrapone Lorena que desempeña el trabajo de mensajera, al igual que Agnese la protagonista de la otra novela. Lorena lleva las armas a los partisanos, pero en especial a Enne 2 ya que es la única mujer que conoce su refugio, y le comunica las noticias recientes y espera las nuevas indicaciones del nuevo ataque, para comunicárselo a los compañeros. Lorena es, a diferencia de Agnese, una joven que trata de realizar con mayor destreza su labor: “Lorena era l’única persona che conoscesse dove ora abitava Enne 2; era

la sua portatrice d'arma, l'addetta a lui; ed era, quando si toglieva cappello e cappotto, alta e giovane, una ragazza" (p. 32).

Lorena cuida de Enne 2, al igual que hace Agnese con los partisanos, sólo que no como una madre sino como mujer, ya que tiene la intención de convertirse en su compañera, en la mujer que le hace falta a él para ser feliz. Está por lo mismo siempre pendiente de sus necesidades y deseos y dispuesta a llevar a cabo todo lo que Enne 2 quiere; apaga fugazmente el deseo de él, pero sin representar más que un desahogo: "«Non mi prendere se non hai voglia di prendermi»" (p. 35).

Selva, otro personaje secundario de *Uomini e no*, es una anciana señora que ayuda a los partisanos ofreciéndoles su casa como refugio: "Aprì, alta e magra, una donna dai capelli bianchi. «Ciao, Selva» egli le disse" (p. 11). Ella se preocupa por todos los jóvenes, representa una especie de madre sustituta ya que está al pendiente de ellos, los protege del peligro, como lo hace en sus circunstancias la misma Agnese. Selva y Agnese desempeñan un papel semejante: son mujeres de edad con una amplia experiencia y sabiduría adquirida con los años que comparten con los partisanos, una especie de hijos adoptivos.

Pero la visión de Selva es más amplia que la de Agnese, debido a la diferencia de atmósfera en que se desenvuelven: ella tiene claro desde el inicio que la lucha clandestina lleva la finalidad de que los hombres sean felices:

Non possiamo desiderare che un uomo sia felice? Noi lavoriamo perché gli uomini siano felici. Non è per questo che lavoriamo? [...] Avrebbe un senso il nostro lavoro? [...] Avrebbero un senso i nostri giornoletti clandestini? Avrebbero un senso le nostre cospirazioni? (pp. 11-12).

Para conseguir la felicidad es necesario luchar hasta el fin, tener siempre fijo el objetivo, la dicha de los hombres, de todos; no se pone en riesgo la vida sólo por realizar la propia felicidad, sino la de todos en general, por un bien común y universal: "Ogni cosa ha un senso solo perché gli uomini siano felici" (p. 13).

Las tres mujeres mencionadas de *Uomini e no* tienen un grado fuerte de identidad, ya que conservan su nombre propio, como veremos ahora, los personajes varones se conocen entre ellos por sus sobrenombres.

De esta manera nos encontramos un sin fin de personajes-partisanos librando y combatiendo la lucha clandestina. De entre ellos, los primeros en aparecer son: Baffi Grigi,

Occhi di Gatto y Testa Rasa. De estos tres personajes sólo Testa Rasa tiene a su cargo un grupo de partisanos que están a sus ordenes, un rol igual al que desempeña Enne 2, cuyo grupo recibe el nombre de Olona 1: “Dei tre uomini soltando Testa Rasa aveva un proprio gruppo, come Enne 2; e per questo era chiamato O 1, cioè Olona 1” (p. 44). Sabemos entonces que los partisanos se dividen en grupos, y cada partisano pertenece a uno, cada agrupación realiza misiones distintas dentro de la lucha: “E il gruppo di Naviglio 1 non è in gamba, continuò Baffi Grigi. Naviglio 3 è in missione fuori. Lambro è caduto. Olona 2 è caduto pure. Rimanete tu e Olona 1 (*idem*). En este momento de la lucha ya varios grupos han caído quedando vivos solamente dos.

Una característica compartida por la mayor parte de los personajes-partisanos, en *Uomini e no*, es la juventud; desde el que desempeña el menor grado hasta los capitanes o tenientes: “«Il capitano è giovanotto. Metastasio e Orazio sono giovanotti. Zama è giovanotto. Il Foppa è giovanotto. Figlio-di-Dio è giovanotto» (p. 51). La mayoría de ellos tiene familia y una novia o esposa, pero debido a lo riesgoso del trabajo que desempeñan no pueden estar cerca de ellos ya que ponen en peligro sus vidas: “Senti? disse Mambrino. Tutti abbiamo una compagna. Tutti abbiamo una famiglia. Ma nessuno sta con la familia” (pp. 50-51).

Debido a la edad que tienen los partisanos, la separación y la lejanía de sus seres queridos es sostenible y se acepta, ya que los ideales de la lucha son más importantes, todos de forma unánime tienen el mismo motivo, la liberación del yugo fascista: “«lo lo so» il Gracco disse. «lo ho il mio motivo.» «E lo stesso motivo abbiamo noi» (p. 53).

Las características de los personajes en *Uomini e no* se asemejan, sus rostros comparten la misma sencillez, inocencia y bondad; son jóvenes que por distintas circunstancias están inmersos en una guerra, por lo que se corresponden mutuamente:

Ma anche Mambrino aveva una faccia buona, l'aveva tonda e buona. E Barca Tartaro l'aveva ferma e buona. Pico Studente l'aveva acuta e buona. Tutti questi uomini erano semplici, erano pacifici, semplici, e i due Giovanni delle macchine, Metastasio e Orazio, erano come loro (p. 51).

En la obra de Vittorini no se dan a conocer las características propias de los personajes, son casi nulas las descripciones físicas de los partisanos. Esto se debe a que se les da un mayor peso a su labor y contribución global a la lucha clandestina. Sin embargo, poniendo un poco de atención en la lectura se encuentran esporádicamente descripciones

sencillas del aspecto de los personajes. Un caso específico es Figlio-di-Dio, un hombre pequeño con ojos parecidos a los de las ardillas: “Figlio-di-Dio era un uomo piccolo. Sembrava meno di un uomo. Aveva anche occhietti come li hanno gli scoiattoli, non d’uomo” (p. 138).

Además Figlio-di-Dio es uno de los personajes que se ve inmerso en una situación más peligrosa que la de sus compañeros: se relaciona con el enemigo entrando así a un juego de fuerzas opuestas; trabaja para los alemanes y forma parte de las filas partisanas. Mantiene en secreto su identidad, mientras se relaciona con el enemigo, observa sus movimientos e informa a los capitanes de sus pasos. Con esa información se pueden planear mejor las emboscadas, mientras continúa él con su trabajo encubierto: “Il nominato Ibarruri non si era più mosso dall'albergo delle S.S., beveva con Clemm [...], Figlio-di-Dio lo vedeva e nessuno sapeva che fosse il luogotenente di Gracco” (p. 64).

Otro ejemplo de personaje secundario fundamental es Giulaj un mendigo que es capturado por los fascistas por haber matado a la perra Greta perteneciente al capitán alemán Cane Nero. Son varios los capítulos dedicados por entero al seguimiento de este personaje. Giulaj es encarcelado, llevado en presencia del capitán. Se le ordena que se desnude permaneciendo sólo en calzones y pantuflas, padeciendo frío; en estas condiciones se lleva a cabo un largo interrogatorio: “Giulaj era solo in mutande, con le pantofole ai piedi. Ma io ho freddo» rispose” (p. 168); no puede imaginar, ni los otros personajes que presencian la escena, el terrible fin que le aguarda.

Ningún personaje sabe lo que le espera a Giulaj, que se encuentra rodeado de dos perros casi totalmente desnudo, pero el miedo comienza a apoderarse de él, poco a poco va aumentando la intensidad de maldad y perversidad por parte del capitán. Se llega por fin, después de varios capítulos, al desenlace de esta agonía, la muerte de Giulaj desgarrado y devorado por la perra Gudrun y el perro Kaptän Blut:

L'uomo nudo si tolse le braccia dal capo. Era caduto e guardava. Guardò chi lo colpiva, sangue gli scorreva sulla faccia, e la cagna Gudrun sentì il sangue [...]. Gudrun addentò l'uomo, strappando dalla spalla (p. 172).

Es éste uno de los acontecimientos más impresionantes. En este punto encuentra mayor resonancia el título de la novela de Vittorini: un hombre puede ser catalogado como tal después de haber padecido un sufrimiento semejante al de Giulaj ejecutado por otro hombre

también; ¿acaso se les puede llamar hombres a aquellos que son capaces de provocar una muerte tan terrible a otro ser humano con tanta premeditación, alevosía y ventaja, pero sobre todo disfrutando su acción?

Podemos concluir diciendo que los personajes de Vittorini son “intelectuales y obreros, partisanos no por caso, como Agnese, sino más bien por una precisa elección política e ideológica”.<sup>32</sup>

### **b) Secundarios en *L’Agnese va a morire***

La labor de clasificación de los personajes secundarios se complica en la novela de *L’Agnese va a morire*, ya que son demasiados los personajes secundarios y como veremos en su momento también los incidentales, por lo que se tendrá, para no ampliar demasiado el capítulo, que escoger entre todos éstos, los personajes que participan de forma más recurrente en la historia.

Para llevar un orden lineal, se analizará la primera parte de la obra y después las dos subsiguientes,<sup>33</sup> es importante decir que los personajes secundarios que aparecen en la primera parte salen a escena, la mayoría de ellos, exclusivamente en este espacio, siendo pocos los que continúan en las siguientes partes, como: Palita, la Minghina y su familia.

Palita es el marido de Agnese, un hombre con problemas de salud que le impiden conseguir cualquier trabajo. Para sobrevivir tiene que depender de su esposa. Él tiene presente que es gracias a ella que continúa con vida: “Palita disse, con voce affettuosa: - L’Agnese è sempre stata brava. Lavora lei per me, fa la lavandaia al paese. Mi tiene con tutte le cure come un bambino. Senza lei non sarei più vivo -” (p. 13).

Palita es un militante antifascista que, débil físicamente, es arrestado, deportado a los campos de exterminio alemanes y en el trayecto muere. A Agnese un personaje incidental le comunica la muerte de Palita, es el hijo de Cencio que iba deportado en el mismo tren:

Palita stava male, non diceva quasi più niente, solo quando gli davo da bere mi ringraziava. [...] Non lo vedevo per il buio, lo chiamai e non rispose, provai a toccarlo, era ancora caldo ma fermo. Ci volle molto tempo prima che diventasse freddo (p. 37).

---

<sup>32</sup> Daniela Aronica, *El neorrealismo italiano*. Madrid: Síntesis, 2004, p. 105.

<sup>33</sup> Véase capítulo “Estructura.”

La persona responsable de proporcionar los datos de Palita a los nazifascistas, fue la vecina Minghina quien, junto con sus dos hijas, se encarga de atender a los soldados alemanes y a los fascistas. Debido a esta relación de complicidad entre ellas y el enemigo, Agnese piensa de inmediato en la culpabilidad de éstas:

Chi credete che abbia dato ai fascisti il nome di vostro marito? –e intanto con il pollice segnò verso la parete in direzione della casa Della Minghina. –Sì, -rispose l’Agnese. – L’ho pensato subito (p. 22).

Las hijas de Minghina son muchachas jóvenes y bonitas que podrían desempeñar cualquier trabajo, pero su elección ha sido atender a los nazifascistas, porque con ellos pueden obtener un beneficio mucho mayor que el que obtiene cualquier otra campesina: esta complicidad con el enemigo se lleva a cabo con la autorización del padre, que, sin estar del todo convencido, acepta esta situación por la comodidad con la que vive, obtiene lo mejor sin esforzarse por conseguirlo:

Fra le più assidue e le più avide c’erano le figlie della Minghina: giovani piuttosto belle, resistenti con la loro beata forza di contadine tolte al lavoro dei campi, felici di dominare e attente a portare a casa il più possibile: per quietare la madre, che si persuadeva solo col guadagno (p. 41).

Hay dos tipos opuestos de personajes: por un lado, los que ayudan a los nazifascistas para poder sacar beneficios personales, sin preocuparse del bienestar ajeno, sino sólo por el propio, como son la Minghina, su esposo, en menor proporción, y sus dos hijas; por otro, los que se preocupan por sus vecinos y que piensan en el bien común; aquí podemos encuadrar a las estafetas y a la propia Agnese, como su principal representante, ya que ella siempre está preocupada por el bienestar de los partisanos y tiene miedo, no por ella, sino por sus compañeros: “Avevano paura: la Minghina e le figlie per se stesse, l’Agnese per i compagni” (p. 50).

Podemos ver entonces cómo del lado de los fascistas está la Minghina y del lado de Agnese las estafetas: “Dietro la Minghina c’erano i fascisti, dietro l’Agnese i parigiani: tiravano, ognuna dalla sua parte, la corda tesa della minaccia” (*idem*).

Un terrible fin es el que sufre la familia de la Minghina, esto en gran parte por estar involucrada con los nazifascistas. Los alemanes realizan una represalia por la muerte de un



soldado alemán, asesinado por Agnese: incendian la casa y matan en consecuencia a los cuatro miembros de la familia:

Le donne dissero che a S... i tedeschi avevano fatta la rappresaglia per l'uccisione di uno di loro: una casa incendiata e quattro persone ammazzate [...] Invece le donne dicevano: –Quattro persone ammazzate. –Quattro persone: Augusto, la Minghina, le due ragazze; nella casa c'erano soltanto loro, il conto tornava (pp. 69-70).

El asesinato de la familia es de una gran brutalidad y violencia, muy semejante a la escena de "I morti di Largo Augusto" de Vittorini, pero transportada de la ciudad a una lejana provincia de Comacchio: "–Li hanno ammazzati a baionettate: erano come delle bestie. A una delle ragazze piantarono la baionetta nella gola, e poi giù, fino in fondo alla pancia" (p. 75).

Los personajes secundarios en la segunda parte de *L'Agnese va a morire* comparten muchas cosas en común con la novela de *Uomini e no*, ya que en ambas novelas los partisanos se valen del anonimato para no ser identificados.

Entre los personajes destaca, en toda la segunda y tercera parte de *L'Agnese va a morire*, el Comandante, un hombre pequeño, de profesión abogado, que recibe su nombre por la responsabilidad que desempeña en el movimiento de la *Resistenza*; es el jefe de la brigada, es quien planea los ataques y quien dirige a los partisanos en las batallas por los canales o por tierra firme:

Di fuori il comandante dava degli ordini: fece un deposito di munizioni in una capanna piú lontana [...], e vi mise un partigiano di guardia; un altro lo appostò sul sentiero, all'altro limite del campo, un terzo allo sbocco sul canale (p. 66).

El comandante, principal personaje secundario, demuestra su capacidad en la lucha, con una gran fuerza, coraje y disposición a ayudar a sus compañeros y a sufrir con ellos, sin abusar nunca del mando que desempeña:

Lui era piccolo, scarno, grigio, un avvocato di città. Ma sapevano, i partigiani, com'era dura la sua forza, avevano visto il suo coraggio, sempre in testa nelle azioni e sempre disposto a soffrire con loro, mai un privilegio né una distinzione che non fossero il diritto al comando, il carico delle responsabilità (p. 185).

El comandante permite, desde el primer momento, agrupar los rasgos que configuran su identidad y con su actividad se van develando sus características; un hombre fuerte,

cauteloso e inteligente, un líder, el mismo rol que desempeña Enne 2. Se puede ver entonces cómo en *Uomini e no* a diferencia de lo que sucede en *L'Agnese va a morire*, el nombre por sí solo “no es suficiente para individualizarlo, es necesario definirlo empíricamente por el conjunto de rasgos pertinentes que distinguen su hacer y/o su ser del de otros actores”.<sup>34</sup>

Entre los innumerables personajes de *L'Agnese va a morire* aparecen rostros que se corresponden entre sí: todos muchachos pertenecientes a las brigadas, comparten los mismos ideales y por lo mismo sufren juntos los embates de la lucha: “Le vennero incontro tanti che conosceva, Tonitti, il Giglio, Lampo, Tom, Zero, Santino, Ciro il macellaio, tutti i ragazzi dell'accampamento” (p. 119).

Es importante mencionar cómo todos los sobrenombres adjudicados a los personajes, de la obra de Viganò, encuentran mayor valor y significado en su conjunto, al estar unidos por un mismo objetivo; resistir hasta el fin:

S'udivano allora dei nomi sussurrati: Giglio, Zero, Comacchiese, Gim, Vladimiro, e quei nomi volevano dire: –Siamo qui, ci siamo ancora, bisogna stare insieme, resistere, ritornare nel mondo dei vivi (p. 201-202).

Los personajes que salen a escena en la segunda parte se mantienen en la última, menos aquellos que perdieron la vida en la batalla. Según la perspectiva que nos deja entrever Agnese durante toda la novela, no son rebeldes, como los catalogan las personas del pueblo:

Alla parola «ribelli», l'Agnese vide tutti i visi lontani, i visi perduti: il Comandante, Clinto, Tarzan, Tom, Zero, Il Giglio, il Clinto, gli stranieri, Walter, «La Disperata», Cinquecento; li divide tutti in una volta, compagni combattenti, partigiani, non «ribelli» (p. 236).

Al tratar ambas novelas sobre un mismo movimiento, no es extraño comenzar a encontrar coincidencias sobre todo con respecto a los personajes. Por ejemplo, el uso de sobrenombres para esconder su identidad y no ser blancos fáciles de los alemanes, una manera de identificarse en la batalla: “–Sono io, Clinto, –disse chiamandolo col nome di battaglia” (p. 56). Además, podemos ver la misma organización de los partisanos en las dos obras sólo que desarrollada en distintos lugares, urbano y rural.

---

<sup>34</sup> L. Pimentel, *op. cit.*, p. 67.

Un nuevo punto de afinidad entre los personajes de ambas obras es la juventud que tienen los partisanos; también en la novela de Viganò se observa cómo la mayoría de ellos son jóvenes, algunos más que otros, como por ejemplo Cino, que es el más pequeño de la brigada: “Era allegro, saltava e cantava. Era ancora come un bambino” (p. 112).

## 9. PERSONAJES INCIDENTALES

A parte de los personajes secundarios aparecen en la novela personajes incidentales. El incidental es un personaje que “interviene esporádicamente en el transcurso de la historia y a menudo una sola vez. Su acción, con frecuencia, no es capital sino secundaria, lateral o subsidiaria al núcleo de la historia”.<sup>35</sup>

### 9. 1. INCIDENTALES EN *UOMINI E NO*

Los personajes incidentales se encuentran esparcidos en toda la historia de *Uomini e no*, pero son fundamentales en ciertos momentos de la novela. El primer ejemplo aparece en un episodio típico de aquellos días que se nombraba popularmente como “I morti di Largo Augusto”, y son: la niña, el viejo, los muchachos y las mujeres que sin tener una participación activa en toda la historia, su mención en este caso es importante para reflexionar sobre las consecuencias de este enfrentamiento bélico, sobre el objetivo de la lucha. Estos personajes fueron asesinados como represalia por el ataque previo que realizaron los partisanos al tribunal. Los partisanos son castigados donde se es más sensible y débil: la infancia, la juventud y la vejez:

Chi aveva colpito non poteva colpire di piú nel segno. In una bambina e in un vecchio, in due ragazzi di quindici anni, in una donna, in un'altra donna: questo era il modo migliore di colpir l'uomo. Colpirlo dove l'uomo era piú debole, dove aveva l'infanzia, dove aveva la vecchiaia, dove aveva la sua costola staccata e il cuore scoperto: dov'era piú oumo (p. 103).

Entre las filas de los asesinados se encuentran dos partisanos, Coriolano y Foppa, otros dos personajes incidentales muertos en combate, defendiendo hasta el final su lucha, sus ideales, su libertad. Todas las muertes parecen no tener ninguna justificación:

---

<sup>35</sup> A. Paredes, *op. cit.*, p. 30.

Il piccolo Foppa, caduto in combattimento, era coi cinque morti dalla parte al sole di largo Augusto [...]. Lo stesso era Coriolano. Morto anche lui con le armi in pugno, ma anche lui morto innocente, e la sua morte anche ingiustificata (pp. 104-105).

Podemos ver cómo está presente un elemento que unifica a todos los personajes: el hecho de compartir y estar ligados al compromiso común, que deben tratar de compensar con la renuncia a su propia vida privada y a sus problemas personales. Muchos han muerto durante la lucha, los que permanecen con vida saben que el único modo para recordar a sus compañeros y hacer que el sacrificio no haya sido en vano es el reiniciar la batalla todas las veces que sean necesarias.

### **a) Personajes antagónicos**

Se ha hecho referencia hasta este momento a los personajes secundarios-partisanos, a las víctimas que ha dejado la lucha clandestina, pero en este punto es importante conocer también la contraparte, es decir, en términos del teórico Souriau, a la “fuerza oponente”.<sup>36</sup> El antagonista plantea un conflicto o complica aún más la acción; la fuerza antagónica es “un obstáculo que impide a la fuerza temática desplegarse en el microcosmos”.<sup>37</sup>

En *Uomini e no* la fuerza antagónica, al igual, como veremos, que en la obra de Viganò, está conformada por soldados, capitanes y tenientes alemanes, y fascistas. Se sabe que estos personajes tienen características como cualquier ser humano, sólo que con una mayor maldad:

E il capitano Clemm, che cos'è? E il colonnello Giuseppe-e-Maria? E il prefetto Peppino? Manera Milite? E i militi? [...]. Sappiamo che cosa possono dire e che cosa possono fare. Ma che cosa sono? Non dell'uomo? Non appartengono all'uomo (p. 175).

A Enne 2 se contrapone, principalmente, el personaje Cane Nero, un jerarca nazi que realiza las principales y más directas represalias contra personas inocentes, como escarmiento para los partisanos. Varias son las reacciones que produce este jefe alemán: cuando aparece en escena la ciudad entera se pone a temblar, debido a que tienen miedo de su presencia y de las maldades que puede ordenar en contra de la población:

---

<sup>36</sup> Véase R. Bourneuf y R. Ouellet, *op. cit.*, p. 184.

<sup>37</sup> *Idem.*

Si chiudevano i portoni, venivano abbassate le saracinesche delle botteghe, le facce erano bianche, ed egli domandò che cosa accadesse [...]. Ma viene Cane Nero! il lattaiò gridò. Le donne maledissero Cane Nero (p. 25).

Un episodio sobresaliente es cuando Cane Nero, después de un ataque al tribunal, donde se estaba decidiendo un fusilamiento, manda asesinar a personas inocentes. Las características que pueden definir mejor a Cane Nero son la maldad, la brutalidad, la perversidad con la cual planea y ejecuta todos sus actos. El nombre de este personaje entonces hace honor a la maldad que manifiesta: “Che comandante? Cane Nero? Ditegli da parte mia che si merita di chiamarsi come lo chiamano... (p. 72).

Se convierte de esta manera, Cane Nero, en el principal antagonista de los partisanos. Se inicia un despliegue de elementos partisanos con la finalidad de terminar con su vida. Los intentos son muchos así como los fracasos: “Vi fu una notte l’assalto dei nostri per eliminare Cane Nero. Fu alla caserma dove Cane Nero dormiva, l’organizzò e diresse Enne 2, ma lo scopo non venne raggiunto” (p. 182). En el intento de acabar con él son muchos los partisanos que pierden la vida, pero no por ello se pierde la esperanza de terminar con los nazifascistas.

Cane Nero junto con el capitán Clemm son los dos máximos exponentes de los nazifascistas. Ambos sobresalen de los demás por toda la crueldad que demuestran; son individuos sádicos, despiadados, crueles y violentos, realizan las represalias contra civiles para así desahogar el odio que sienten por los partisanos y la impotencia por no terminar con todos de una vez.

Clemm es asesinado en una acción de los partisanos, mientras Cane Nero permanece con vida; a pesar de los intentos y del último atentado perpetrado en su contra, tendrá que vérselas con Enne 2 quien está decidido a terminar con su vida en una última empresa: “Ammazzare Cane Nero” (p. 205).

## **9. 2. INCIDENTALALES EN *L’AGNESE VA A MORIRE***

En la primera parte de la obra aparecen los personajes incidentales que desempeñan un papel, en un primer momento, insignificante, pero que se va enriqueciendo poco a poco

conforme avanza la lucha: me refiero a las estafetas. Se hace referencia a ellas de manera general, sin presentar ninguna individualidad, excepto algunas de las cuales sabemos su nombre y procedencia, y por supuesto Agnese.

Se pone énfasis en los movimientos que deben realizar lo antes posible, las órdenes y los encargos: “Per il lavoro le mandavano delle staffette, donne sconosciute che si presentavano con una parola d’ordine” (p. 52). Desempeñan ante los demás un papel diferente al que en realidad realizan, todo con la intención de despistar a los fascistas:

L’Agnese riorganizzò il servizio delle staffette. Venivano a trovarla come amiche e conoscenti, stavano con lei un poco, nelle ore buone girellavano per l’aria, si facevano vedere a far magliette di lana, e calzettine, come pacifiche comari. Quando se ne andavano, portavano via dei sacchi, o delle sporte, o delle valige (p. 140).

En la segunda parte de la novela aparecen los rostros de los partisanos extranjeros, no tan familiares entre sí; son en su mayoría desertores del ejército alemán, rusos, ingleses, checos, neozelandeses, alsacianos, que junto con los italianos están reunidos por la guerra:

Nel camerone vide tanti visi sconosciuti, non familiari. Meno pochi, venuti dai Paesi bassi delle valli, erano tutti stranieri gli altri della compagnia: quattro disertori dell’armata tedesca, e poi russi, inglesi, cecoslovacchi, neozelandesi, alsaziani, gente di tutto il mondo riuniti dalla guerra in un’attesa che sarebbe diventata eterna (*idem*).

En la tercera parte de la novela se van anexando a la lucha clandestina más partisanos que, como ya se mencionó, provienen de distintas partes del mundo, cada uno hablando su propia lengua y muchos sin conocer las otras. La comunicación se vuelve importante debido a la necesidad de intercambiar información básica para las batallas, ya no sólo para la convivencia cotidiana: “Si accendevano dei litigi, che degeneravano in rancori strani, complicati dalla difficoltà di intendersi nelle diverse lingue” (p. 140).

Los partisanos deben esperar resignados en el refugio la llegada del Comandante para escuchar las nuevas órdenes o, en todo caso, para esperar a la estafeta asignada que les lleva las noticias, de esta manera deben decidir: emprender una nueva batalla o seguir en la inactividad: “L’unica speranza: la venuta del Comandante, o di una staffetta, che portasse l’ordine dell’azione, la partenza per la battaglia” (p. 161). Mientras llega cualquiera de esas dos posibilidades, los partisanos siguen en la misma rutina que les permite el encierro: comer, dormir, tratar de vivir del modo más normal posible.

Los personajes responsables de dirigir a los partisanos son personas preparadas, instruidas y muy capaces. Trabajan por el bienestar de sus compañeros sin pedir nada a cambio, están dispuestos a perder la vida por el bien común. Aunque ellos podrían tener una mejor vida, como el caso del Comandante, no la aceptan; luchan y seguirán luchando por la causa, por todos los hombres:

Ed era tutta gente come Magòn, come Walter, come Tarzan, come il Comandante, gente istruita, che capisce e vuol bene a tutti, non chiede niente per sé e lavora per gli altri quando ne potrebbe fare a meno, e va verso la morte mentre potrebbe avere molto denaro e vivere in pace fino alla vecchiaia (p. 166).

Mientras los partisanos luchan por el bienestar propio y también por el ajeno, los campesinos y la gente del pueblo no entienden lo que sucede en el exterior, ni que haya personas que estén inmersas en esta lucha clandestina. Para ellos la *Resistenza* no existe o no desean que exista, como tampoco conciben la idea de un partisano conviviendo entre ellos; el miedo se apoderaría de sus seres, pues no entienden que la lucha es para beneficio de todos:

I partigiani erano, per essi, persone strane, forestiere, astratte, leggendarie: non concepivano che uno come loro, uno del paese fosse un partigiano, si chiamasse non Antonio ma «La Disperata», girasse con un'arma sotto la mantella. Se l'avessero saputo, sarebbero morti dalla paura, e certo gli rifiutavano la barca. Per questo, prima di entrare, «La Disperata» nascose il mitra nel fosso asciutto di una chiavica (p. 177).

En ambas novelas se encuentran inmiscuidos en esta lucha clandestina no sólo partisanos o estafetas, sino familias completas cuyos miembros contribuyen de una u otra manera al movimiento. En *L'Agnese va a morire*, Walter es un dirigente político del pueblo, su mujer e hija son estafetas, su cuñada es enfermera de la brigada y por último su hijo pequeño, de apenas 12 años, transporta mercancía, armas, todas las cosas por las cuales podría ser capturado y fucilado inmediatamente por los alemanes si fuera descubierto:

Walter e i suoi lavoravano tutti per la «resistenza», lui dirigente politico del paese, sua moglie e sua figlia staffette, sua cognata infermiera della brigata, e perfino il suo figlio minore, un bimbo di dodici anni, serviva a portare roba in giro, roba da farsi fucilare sul posto, se la trovavano i tedeschi (p. 113).

En ambas obras están presentes una gran cantidad de personajes incidentales con características muy semejantes, pero es de destacar la gran cantidad que hay en *L'Agnese va a morire*; esto nos sirve para darnos una idea más global de todos los seres que participaron en la guerra; el papel que cada uno representó, pero sobre todo el temor que cada uno enfrentó. En *Uomini e no* la atención se dirige no a los personajes en sí mismos, sino más bien al movimiento, ya que es escasa la información de los personajes tanto en lo físico como en lo emocional, solamente referencias a la *Resistenza*.

### **a) Personajes antagónicos**

Al igual que en *Uomini e no* la fuerza antagónica en *L'Agnese va a morire* está representada también por los alemanes y los fascistas: éstos son seres perversos, maliciosos y llenos de brutalidad, como hemos visto en otra ocasión:

Intorno all'albero stavano tre o quattro tedeschi e dei soldati della guardia nazionale repubblicana [...]. Uno di essi, con un bastone, si mise a dare dei colpi regolari alle ginocchia del morto che oscillava in qua e in là con lo stesso ritmo della campana (p. 28).

En comparación con la obra de Vittorini, donde se conoce por nombre a muchos de los enemigos, sobre todo los jefes alemanes, es decir, se reconoce al contrincante de frente y con todas sus características, en *L'Agnese va a morire* no se desarrolla la misma dinámica, ya que debido a las magnitudes de la lucha partisana no es fácil identificar a los máximos representantes o la forma como atacan, más bien se combate contra los hombres que luchan en el bando contrario y que están dispuestos a todo debido al gran arsenal con que cuentan:

I tedeschi erano SS e paracadutisti Goering, avevano le mitragliatrici pesanti, i lanciafiamme, l'artiglieria, le armi automatiche. Erano molti, pareva che uscissero dalla terra, tanto si moltiplicavano le loro facce grigie, inespresse e feroci, tanto si allungavano le loro file rigide, come fatte di legno: uomini di legno, e pareva impossibile che avessero dietro di loro un'infanzia, una casa, un paese dove erano nati. Sembravano creati così, adulti, armati, a serie, a reggimenti, pronti per fare la guerra (p. 208).

En vez de tener los partisanos el foco de su atención en un solo enemigo y sus posibles estrategias de ataque, miran de forma global a todos los alemanes, los fascistas y los ataques masivos. Hay ventajas y desventajas en este panorama: por un lado, la



desventaja sería que al no tener un conocimiento específico del enemigo central, se vuelve complicado conocer estrategias, y por consiguiente el contrataque es muy deficiente la mayor parte de las veces; la ventaja sería que, al no visualizar a un solo enemigo, la fuerza de ataque se dirige hacia todos los alemanes, no se desgastan los partisanos en un sólo hombre, sino en toda la fuerza enemiga, se hace frente con valor a todos.

## 10. EL PAPEL DE LOS ANIMALES EN LAS DOS OBRAS

Los animales son un elemento presente en las dos obras, aunque juegan un papel diferente en cada una; en *Uomini e no* encontramos perros, asociados, por los alemanes, con la lealtad y la obediencia que tienen hacia sus amos, pero que la ejercen hasta el grado de morder y asesinar; los partisanos, por eso, los ven como la maldad en su máxima expresión, los asocian a la violencia y a la sangre. En *L'Agnese va a morire* encontramos una gata que funge como símbolo del amor entre Agnese y su esposo Palita, representa la unión entre ellos y una compañía para ambos en su soledad.

En la novela de Vittorini, *Uomini e no*, los perros son entrenados por los alemanes para perseguir, para atacar, para morder y destrozar a sus enemigos con una simple señal de ellos: “«Il tuo superiore» gli disse «vuole che tu abbia appetito. A che scopo? lo lo so e tu lo sai. Per il tuo e il suo mestiere, Blut lo sai. Lo sai a che scopo?»” (pp. 60-61).

Los perros no proporcionan a su amo, como se acostumbra, compañía ni bienestar, como hace el gato en la obra de Viganò, ellos vigilan, provocan miedo, rastrean, lastiman y matan a los hombres. Los perros desempeñan, según lo dice su cuidador Figlio-di-Dio, la labor de policías para los alemanes: “Saresti un cane onorato, e così invece che sei? Un cane poliziotto, uh!” (p. 61). Además de su entrenamiento los perros tienen un aspecto aterrador, son animales de gran tamaño, de color generalmente negro, parecen más bien monstruos: “Il cane aveva un testone da bestia dei boschi, nero e bianco di pelo” (p. 74) y “Un enorme cane bianco smise, al suo ingresso, di abbaiare, e fece correndo il giro della stanza, saltò sul letto, vi si accovacciò” (p. 60).

Debido a las características de los perros uno de los oficiales alemanes más terribles y sangrientos recibe el sobrenombre de “Cane Nero” (perro negro) y esto gracias, como ya se ha mencionado, a la violencia que manifiesta, al terror que le provoca a la gente su sola presencia al igual que los animales, y sobre todo por toda la sangre que ha derramado

durante la lucha partisana: “Si chiudevano i portoni [...], le facce erano bianche, ed egli domandò che cosa accadesse. «Cane Nero! Cane Nero!» gli risposero [...] «Viene Cane Nero!» gli risposero” (p. 24).

Las batallas se han desarrollado siempre de manera desigual, diez alemanes contra un partisano, proporcionando los perros-policía un apoyo más al bando de los enemigos; entonces los partisanos deben considerar en sus estrategias la ayuda que los perros dan al bando de los nazifascistas, por lo que deben planear con detenimiento todos sus movimientos: “«Sono» disse Enne 2 «da una parte dieci uomini e dall'altra un cane. Dobbiamo fare di più»” (p. 43).

En *Uomini e no* el perro tiene más conciencia humana que los humanos no-hombres, sólo que él debe obedecer las indicaciones de su amo sin importar las circunstancias externas, y lo mismo realizan los demás perros. Debido a la lealtad que profesan los animales, los oficiales alemanes prefieren la compañía de un perro que la de las personas:

«Ti piacciono i cani?» domandò.

«Se mi piacciono i cani?» disse Figlio-di-Dio. «Qualche cane mi piace. Qualche cane non mi piace. Mica tutti i cani mi piacciono.»

«I cani non tradiscono. Sono sempre fedeli.»

«Questo non è» disse Figlio-di-Dio «una buona qualità.»

«No?» disse l'ufficiale.

«No, capitano. Un uomo va bene, e il cane gli è fedele. Un uomo va male, e il cane lo stesso gli è fedele.»

«Io» disse l'ufficiale «preferisco i miei cani a tutta la gente che conosco.» (p. 140).

Los animales cumplen las órdenes, sean buenas o malas; los perros se convierten así en objetos que los alemanes utilizan y manejan a su antojo, son un medio por el cual los nazifascistas transmiten miedo a los partisanos, y en general al mundo, la maldad que tienen impregnada en su ser, de esto es consciente su cuidador Figlio-di-Dio que se lo dice al propio perro Blut, que significa sangre en alemán:

«Lo sai quello che fai? Bau, bau. Loro ti dicono di cercare e tu cerchi. Ti dicono di trovare e tu trovi. Piglialo, ti dicono, e tu pigli. Lo sai che cosa pigli? Bau, bau.» [...]

«Pigli uno come me. Bau, bau.» (p. 153).

La perra Gudrun y el perro Blut destrozan a Giulaj, hecho ya referido previamente, en una de las escenas más fuertes de *Uomini e no*. Debido al asesinato los perros no podrán

considerarse más animales fieles al hombre, nunca más podrán ser amigos del hombre, sus seres ya están marcados con la sangre: “Blut, il cane, sa che non può seguire Figlio-di-Dio dopo quello che ha fatto. Non potrà più essere un cane dell'uomo, amico dell'uomo” (p. 176).

Entramos de lleno a un capítulo fuera de lo común: primero porque aparece una conversación extraña, el diálogo que se da entre dos animales pertenecientes a los alemanes; ellos son la perra Gudrun y el perro Blut que al estar solos se preguntan cosas en alemán, y ante la interrupción de su cuidador deciden ambos ocultar sus ideas:

Gudrun e Blut, per un po', si guardarono. Furono quieti, seduti a guardarsi, la testa alta. Ma poi Gudrun si alzò, si mise a girare intorno a Blut.  
«Che vuoi?» chiese Blut. «Was wills du?»  
«Uoh!» Disse Gudrun. «Uoh!» e gli girava intorno.  
Si alzò Kaptän Blut. «Was wills du?» «Was wills du?» [...].  
Al chiasso che facevano entrò nella stanza Figlio-Di-Dio [...].  
«Che avevi da dire con Gudrun?» gli disse. «È già nel callo. Non dire niente dei nostri pensieri (pp. 151-152).

Figlio-Di-Dio es el cuidador de los perros y el único personaje que podemos desempeñar acciones fuera de lo común, es decir, el conversa con los animales, les platica acerca de su obediencia desmedida por sus amos alemanes, y sobre todo trata de hacerles ver lo trágico de su condición como asesinos de humanos, además de tratar de llevárselos para salvarlos de su actual condición:

«Ti sembra onesto?» disse Figlio-Di-Dio. «Bau. Bau. Pigli uno come me, e lo dai a loro. Ti sembra onorato?»  
Figlio-Di-Dio parlava stando in terra con le mani, e Blut gli leccò la faccia. «Non verresti con me?» Figlio-Di-Dio gli chiese.  
«Uh!» Blut rispose (p. 153).

Los perros son un elemento presente en toda la novela *Uomini e no*, provocando dos sentimientos opuestos: los alemanes están contentos con su lealtad y a los partisanos les da miedo y desagrado su presencia.

Por el contrario, en *L'Agnese va a morire* la gata se encuentra presente solamente en la primera parte de la novela, pero Agnese se encargará de traerla a escena en las dos partes subsiguientes, como un recuerdo del pasado. A pesar de su poca intervención en las acciones, la gata se convierte en un elemento importante para el rumbo de la historia.

En la primera parte de la novela de Viganò la historia se complementa con la presencia constante de la gata negra que se mueve con total libertad por toda la casa, siempre tratando de estar lo más cerca posible de la recámara de Palita y Agnese, alegrándole y acompañándolo en los ratos en que se encuentra solo:

La gatta nera gli girava intorno con le sue zampe caute, gli leccò la piaga che aveva in un piede [...]. L'Agnese disse: –Via! –e la gatta scappò nella camera vicina, dove c'era il respiro forte di Palita (p. 14).

Después de ser llevado Palita por los alemanes, la gata se convierte, para Agnese, en un ser grato y también en un fastidio debido a la constante búsqueda del animal para encontrar a su amo por toda la casa sin dejar de ronronear por la ausencia, molestando con frecuencia a su dueña:

La gatta nera le dava fastidio: girava per la casa, pareva che cercasse qualcuno. Le venne in grembo, ma la buttò giù con malgarbo. Le gridò: –Sssc... –battendo le mani. La gatta fece un balzo, fuggì nel prato, si accucciò fra l'erba, guardando fisso con gli occhi verdi e aperti l'Agnese seduta sull'uscio (p. 18).

Agnese se proporciona consuelo con la gata ante la pérdida de Palita, además ella tratando, con caricias, de aminorarle a la gata la ausencia de su esposo y ésta trata de estar lo más cerca posible de Agnese para calmarle su tristeza y proporcionarle algún tipo de paz:

L'Agnese accarezzava la gatta sul pelo lucido e fitto e ne sentiva vibrare tutto il corpo mormorante, come se dentro vi fosse un motore. Quel ronzo metteva una grande pace nella cucina, la pace di una volta, ma adesso Palita era morto (p. 51).

A Agnese sólo le queda la gata que representa el recuerdo de la antigua vida apacible que tenía al lado de su esposo, sólo que la gata también es asesinada por un alemán. La manera en que es asesinada no parece fortuita, si la comparamos con la manera tan similar en que muere Agnese y sobre todo en que permanece muerta. El soldado alemán Kurt le dispara a la gata muchas veces al cuerpo, rodando ésta varias veces y al final permaneciendo como un trapo negro tirado en el suelo: “La raffica la raggiunse in una piccola nube di polvere, la gatta rotolò in terra, si appiattì. Sembrò uno straccio nero buttato via” (p. 53). La escena de la muerte de Agnese, es muy similar, le disparan en la cabeza, terminado como un trapo negro sobre la nieve:

Il maresciallo gridò ancora; prese la pistola, le sparò da vicino negli occhi, sulla bocca, sulla fronte, uno, due, quattro colpi [...]. L'agnese restò sola, stranamente piccola, un mucchio di stracci neri sulla neve (p. 239).

A pesar de la poca participación de la gata en las acciones, solamente en el primer capítulo, a diferencia de los perros en casi toda la obra de Vittorini, su presencia es importante para mostrarnos la vida apacible y sencilla en la que vivió Agnese, en un primer momento, y cómo la muerte de ésta transforma su aparente tranquilidad y serenidad en rabia y odio hacia los alemanes.

## CAPÍTULO II.

### ELEMENTOS ESTRUCTURALES

El mundo narrado se inscribe sobre coordenadas espaciotemporales concretas que son a su vez marco de la acción humana. Las dos coordenadas son importantes, en este capítulo nos enfocaremos en el tiempo, ya que desde los primeros años de este siglo se comienza a poner una mayor atención en él; surgen, en consecuencia, estudios dedicados casi por completo a su análisis en la narrativa.

#### 1. TIEMPO

El tiempo ya no es “tan sólo un tema o la condición de una realización, sino también el tema mismo de la novela”.<sup>1</sup> Las acciones que realizan los personajes se inscriben en el tiempo, pues como bien lo dice Ricoeur, éste “se convierte en tiempo humano en la medida que se articula en un modo narrativo”.<sup>2</sup>

Existen dos tipos de organización temporal, el tiempo externo y el interno: el primero, el cual no nos ocupa, se refiere a aquél fuera del texto, al tiempo histórico del autor; el tiempo interno, que es de nuestro interés, es “aquél del texto literario total, constituido por el tiempo de la acción (historia) y por el tiempo textual (diegético)”.<sup>3</sup>

El tiempo de la acción permanece al nivel de la historia y es “pluridimensional y cronológico que se puede medir en minutos, horas, días, años, etc., representando el pasado, el presente y el futuro”.<sup>4</sup> En el tiempo de la acción se distinguen a su vez dos tipos: el tiempo real y el ficticio.

El tiempo del que nos ocuparemos es el tiempo ficticio de la acción, que al contrario del real, se fija “en el texto mismo y pertenece a la constitución de la situación texto-interna”.<sup>5</sup>

*Uomini e no* nos coloca desde el primer enunciado en el año y la estación en que se inicia la historia. El relato comienza en el invierno de 1944, como veremos en la siguiente cita, con un clima de los más benévolos que se habían visto desde un cuarto de siglo. Podemos darnos cuenta cómo el clima no será una complicación para el desarrollo de las

---

<sup>1</sup> Roland Bourneuf y Réal Ouellet. *La novela*. Trad. Enric Sullà. Barcelona: Ariel, 1989, p. 147

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 148.

<sup>3</sup> Alfonso Del Toro. *Los laberintos del tiempo: Temporalidad y narración como estrategia textual y lectoral en la novela contemporánea*. Sevilla: Vervuert Verlag, 1992, p. 31.

<sup>4</sup> *Idem*.

<sup>5</sup> *Idem*.

acciones. Al contrario, parece que los días resplandecen y permiten el libre movimiento de los personajes:

L'inverno del '44 è stato a Milano il più mite che si sia avuto da un quarto di secolo; nebbia quasi mai, pioggia non più da novembre, e non una nuvola per mesi; tutto il giorno il sole. Spuntava il giorno e spuntava il sole; cadeva il giorno e se ne andava il sole (p. 3)

Desde el comienzo de la novela se observan varias rupturas temporales, que suceden para “dar cuenta de lo ocurrido en otra vertiente de la historia, para dar antecedentes, o bien para dar la ilusión de densidad y vida a un relato que recuerda su propio pasado”.<sup>6</sup> En el caso específico de *Uomini e no* sirve para dar antecedentes principalmente de la vida del protagonista Enne 2. A este tipo de rupturas se le conocen como anacronías: “causadas por una relación discordante entre el orden de los sucesos en el tiempo diegético y su orden en el tiempo del discurso”.<sup>7</sup> Existen un tipo de anacronía: la analepsis, muy utilizada en este texto.

La analepsis es un tipo de ruptura que “interrumpe el relato en curso para referir un acontecimiento que, en el tiempo diegético, tuvo lugar antes del punto en el que ahora ha de inscribirse el discurso narrativo”.<sup>8</sup> En *Uomini e no* la primera analepsis se da en el encuentro entre Berta y Enne 2, esto es porque se hace mención de sucesos anteriores; es decir, en la historia Berta hace referencia al arresto de Enne 2, que sucedió en mayo, un hecho anterior a la historia narrada: “Disse Berta: «È stato in maggio che ti hanno arrestato.» «È stato in maggio» disse Enne 2. E Berta: «Da maggio è durato fino a metà di agosto»” (p. 16).

Se miden los parámetros temporales de la misma manera como se mide el tiempo humano real. Se especifican las horas en que se realizan los recorridos, las distancias y el momento de llegada de los personajes: “Corse, fino alle dodici meno un quarto, avanti e indietro per gli altri viali dei bastioni [...]; e alle dodici meno un quarto si fermò davanti a un'edicola” (p. 21).

El tiempo adquiere un papel primordial en *Uomini e no*, debido a que se pone una atención especial en los horarios, esto es porque los ataques se piensan y realizan en razón

---

<sup>6</sup> L. Pimentel, *op. cit.*, p. 44.

<sup>7</sup> *Idem.*

<sup>8</sup> *Idem.*

de las horas; los partisanos deben tener presente el tiempo para ver y calcular los movimientos y las acciones del enemigo para poder atacarlos en el instante más vulnerable. Al observar y estudiar los movimientos del enemigo es más fácil planear la batalla y poder tener cierta ventaja sobre éstos:

«Sappiamo dove abita» disse Occhi di Gatto. «E sappiamo che il tribunale si riunisce a mezzanotte.» «Il coprifuoco è stato anticipato?» «No. È sempre alle nove.» «Bisognerà agire durante il coprifuoco, ad ogni modo» (p. 44).

En horas precisas es cuando se realizan las emboscadas y los ataques, como sucede con el ataque al tribunal: “Tra le nove, ora in cui aveva inizio il coprifuoco, e la mezzanotte, gli uomini che dovevano partecipare all’azione contro il tribunale aspettarono in quattro punti diversi il momento di riunirsi e muovere all’attacco” (p. 47).

En las partes en cursiva nos encontramos ante una gran ruptura temporal, una prolongada analepsis, ya que se interrumpe el orden de los sucesos en el tiempo diegético y en consecuencia con el tiempo del discurso. En esta parte se narra la infancia de Enne 2 que obviamente ocurrió mucho antes de los acontecimientos narrados en el tiempo diegético: “Ma egli è di già nella sua infanzia. È di dieci anni, con gli occhi sbarrati al buio: un bambino” (p. 83).

En los capítulos en letra redonda, a parte de las analepsis que he mencionado, generalmente la historia transcurre en una sucesión temporal ordenada: el término de un día y el desarrollo del mismo dan paso al siguiente, que inicia por la mañana y termina por la noche, y así sucesivamente: “La mattina dopo quella notte, verso le dieci, la bella vecchia dai capelli bianchi, Selva, era che spazzava nella sua casa” (p. 92).

La estación invernal continúa con las mismas características, ya que no puede esperarse un cambio radical o el inicio de una nueva estación debido a que sólo han transcurrido dos días desde que se encuentran Berta y Enne 2 y desde que comenzó la historia del tiempo diegético y del discurso: “L’inverno era lo stesso di due giorni prima; l’aria leggera, viva; lo stesso sole; e barbagli di sole in tutti i vetri” (p. 97)

El tiempo rutinario y lento, se perturba debido a que Enne 2 es descubierto como partisano, y por lo tanto tiene que dejar la ciudad lo más pronto posible. También los demás partisanos se mueven con más rapidez, pero él decide quedarse algunos días más para



esperar a Berta, aunque un día represente un gran peligro para él, Enne 2 mantiene una conversación con sus compañeros:

Che tu non sia andato via da Milano.  
Ho le mie ragioni, Barca.  
Di restar qui e farti ammazzare?  
Di restare un altro giorno o due. Andrò con Orazio e Metastasio.  
Ma loro vanno martedì.  
Non posso aspettare fino a martedì.  
Non va, capitano.  
[...] Andiamo allora.  
Ora? Ora no. Verrò domani. (p. 201)

Podemos ver como las acciones se desarrollan en unos pocos días. La lucha clandestina se inserta en una semana como máximo, lo que permite un ritmo acelerado de la historia. Aunque la lectura es ágil, es poco el espacio destinado a describir completamente el movimiento de la *Resistenza*.

Es importante decir además que el clima, el invierno, se mostró favorable, siendo un elemento propicio para el desarrollo de la lucha. Un caso distinto se verá en *L'Agnese va a morire*, donde el invierno fue complicado y difícil de sobrellevar, como sucedió en la campaña de Rusia, en la Segunda Guerra Mundial.<sup>9</sup>

Al igual que en *Uomini e no* la primera frase de *L'Agnese va a morire* nos sitúa de forma inmediata en el tiempo, el momento donde se inicia el relato. La historia comienza una tarde del mes de septiembre cuando Agnese regresa a su casa después del trabajo: “Una sera di settembre l'Agnese tornando a casa dal lavatoio col mucchio di panni bagnati sulla carriola, incontrò un soldato nella cavedagna” (p. 11). El mes en que se inscribe la narración no parece fortuito, ya que la lucha partisana se inicia el mes de septiembre al firmarse el armisticio (8 de septiembre de 1943). Es decir, la historia está ambientada en los Valles de Comacchio, de septiembre de 1943 a la primavera de 1945.

En lo que respecta a la duración de los sucesos en la novela, se localizan medidas temporales, como son las horas, los días y en especial los meses con sus respectivas estaciones del año. A diferencia de *Uomini e no*, la historia de *L'Agnese va a morire* tiene mayor duración, se desarrolla en más estaciones, algunas de ellas, como el invierno y el verano parecen más largas, como si no quisieran terminar: “Pareva che l'estate non dovesse

---

<sup>9</sup> Vease C. Segre y C. Martignoni, *Leggere il mondo. Guerra, dopoguerra, secondo novecento, cit.*

finire più. I canali erano quasi asciutti; quando i partigiani andavano colle secchie, le sfregavano sul fondo e veniva su del fango” (p. 88). Las acciones se desarrollan en las siguientes estaciones: el verano, el invierno y la primavera: “Fu l’inverno per primo ad avviarsi alla fine” (p. 230). El invierno es el momento donde se desarrollan las últimas acciones de la *Resistenza*.

Los únicos personajes que pueden moverse con más libertad durante el día son las estafetas que realizan su labor a la luz del día, llevan mensajes, paquetes y alimentos de una brigada a otra con sus bicicletas o a pie, porque la noche, en esta situación precisa, dificultaría su recorrido, el viaje se complicaría y no se haría con la prontitud que se debe hacer: “Durante il pomeriggio vennero anche due donne, staffette di collegamento, ripartirono con gli ordini per gli altri gruppi della brigata” (p. 69).

Podemos recordar cómo en *Uomini e no* los partisanos planifican y se mueven durante el día, mezclándose entre la gente, y buscan siempre encontrar el mejor momento para atacar dentro de la ciudad. Lo mismo sucede en la obra de Viganò donde los alemanes se mueven con libertad en el día esperando el ataque para poder contratacar.

En *L’Agnese va a morire*, las acciones continúan inmersas en los rayos del sol y el calor del verano, con algunos días calurosos que son bien recibidos por los partisanos: “Adesso erano sole nella valle. Veniva su un giorno caldo, ancora il caldo di tutta l’estate” (p. 93). Los días transcurren y la lucha clandestina continúa, pero el verano comienza a llegar a su fin, se preanuncia el inicio de una nueva estación: “L’estate finiva sulla campagna impolverata, i giorni erano più corti, le notti si facevano fredde” (p. 113).

Estamos delante ya del invierno que, a diferencia de *Uomini e no*, representa un problema difícil de sobrellevar, debido a los cambios tan bruscos de temperatura, al frío, a la nieve; todos estos elementos dificultan las tareas diarias que se vuelven más complicadas de realizar, el día no es tiempo suficiente para terminarlas: “Ripartì subito dopo mangiato: per la stagione e per la nebbia veniva buio presto, e lei aveva altre cose da fare prima di finire la giornata” (p. 30).

El clima favorece de muchas maneras a los fascistas y alemanes, el invierno les ayuda a combatir a los partisanos, ya que la nieve y el frío hacen difícil el avance, dificultan las batallas y les complican su huída. Están conscientes, los nazifascistas, que cuando esta estación dé paso a la primavera, los partisanos, junto con los aliados podrán llegar con

mayor facilidad y así desatar batallas más parejas: “Piaceva poco, ai fascisti, che l’inverno fosse quasi finito, la primavera portava le offensive alleate” (p. 41).

Con el transcurrir del tiempo, el invierno comienza a ser un elemento presente y molesto para los personajes, lo ven interminable, gracias a las diversas facetas que muestra cada día, sin presentar ninguna estabilidad: “L’inverno era lungo, la paura era lunga” (p. 169), el temor y el invierno se mezclan y vuelven difícil la estancia de los partisanos.

Se llega al término de un año difícil, complicado, pero esto no parece encontrar mejoría con el Año Nuevo, debido a que la lucha clandestina continúa sin presentar señales de terminar: “–La sera del primo dell’anno, –disse lei, [...]. –Sul ponte del Guado hanno trovato cinque tedeschi morti–” (p. 193).

El invierno está por llegar a su fin, se observan algunas señales todavía de su existencia, pero nada comparable a su esplendor de semanas anteriores, aunque la guerra continúa estancada, sin presentar mayor movilidad, sin dar señales de querer terminar:

Fu l’inverno per primo ad avviarsi alla fine: qualche spruzzo di vento tiepido dal mare, e la valle perse le bianche coperture sui «dossi» e si rifece lucida e scura. La campagna non allagata mise fuori l’erba, un velo verde sul nero della terra. La guerra no: non si muoveva. Pareva che dormisse nelle linee alleate da cui partivano forse per abitudine radi e inutili spari d’artiglieria (p. 230).

La lucha en *L’Agnese va a morire* va complicándose aún más conforme transcurren los días, el riesgo es cada vez mayor, no se encuentra reposo ni en el sueño, se duerme por necesidad, ya que al siguiente día a los partisanos les espera otro día tormentoso en la clandestinidad. Sin embargo, con la aparición del sol del nuevo día, la lucha adquiere otro sentido y las cosas parecen un poco más sencillas: “Poi tutti andarono a letto senza sonno, ad attendere un’altra mattina grigia, un altro tormentato giorno clandestino. Ma la mattina dopo, invece, c’era il sole, e le cose sembrarono più facili” (p. 125).

Con el clima, a favor o en contra, los partisanos deben seguir con sus actividades rutinarias, una vida activa realizada y distribuida durante todo el día, sin importar las inclemencias del tiempo o el avance del enemigo: “Venivano all’approdo nel canale [...], l’Agnese e le donne portavano ancora viveri: così tutto il giorno, tutti i giorni, mentre seguiva a piovere” (p. 143).

En un momento de la historia en la obra de Viganò los personajes incidentales pierden la noción del tiempo, esto se da cuando son deportados a los campos de exterminio de Alemania. Los deportados no se daban cuenta del tiempo que permanecieron encerrados en los vagones y el trayecto recorrido que llevaban:

Mi dispiace che non posso dirvi che ora era, e nemmeno il giorno che è morto. Non so neppure, con quel buio maledetto, se fosse sera o mattina o notte. Ma sono sicuro che non si è accorto di niente, non ha fatto fatica a morire (pp. 36-37).

En *L'Agnese va a morire* también se observan anacronías, al igual que en *Uomini e no*, las rupturas temporales que se remontan a un tiempo anterior de la historia, es decir, la analepsis. Por ejemplo, el día de navidad Agnese recuerda cómo pasa ese día siempre sola en casa, se hace además referencia a las navidades anteriores, las cuales se parecían mucho entre sí, ya que no ocurría nada especial, ni extraordinario; un día más pero transcurrido sin trabajar:

Pensava al Natale dell'anno scorso, sola come questa volta, ma a casa sua [...]. Ma l'Agnese non si ricordava niente di speciale. Tutti i Natali della sua vita si assomigliavano, erano quieti, bianchi, un po' tristi: giorni lunghi passati senza lavorare (p. 165).

En la novela la temporalidad tiene un orden cronológico secuencial, se comienza en septiembre, continuándose la historia los siguientes meses, deteniéndose un poco más de tiempo en diciembre, hasta llegar a los primeros días del Año Nuevo, así todos los acontecimientos que ocurren en el tiempo diegético se inscriben perfectamente en el discurso narrativo.

Como podemos darnos cuenta, el tiempo tiene un papel diferente en cada una de las dos obras. En *Uomini e no* el tiempo, invierno se muestra favorable para que los sucesos, que se dan en unos pocos días, se realicen sin mayores complicaciones, mostrándonos solamente una visión limitada de la *Resistenza*. Al contrario en *L'Agnese va a morire* el tiempo desempeña un rol importante dentro de la historia, ya que se alarga tanto que los personajes-partisanos se desesperan y entonces para ellos la guerra se agudiza. La historia al insertarse en un periodo más prolongado de tiempo nos permite ver con más claridad, exactitud y meticulosidad en qué condiciones se desarrolló la lucha.

## 2. EL ESPACIO

Las acciones narradas se insertan, como ya se ha dicho, en el tiempo humano, pero éste no se concibe sin el espacio, porque los objetos “no pueden existir sin movimiento, el movimiento mismo, como noción elemental de la acción no se concibe sin objetos, es decir, sin estar indisolublemente ligado al espacio”.<sup>10</sup> La novela es el lugar donde actúan los personajes, donde se relacionan los lugares, objetos y actores espacialmente.

Se debe tener presente que cuando se habla de espacio en el relato, se hace referencia más bien a la ilusión del espacio, que se produce por una serie de recursos descriptivos bien codificados. Narrar y describir son dos operaciones semejantes, sólo que el objeto es distinto. La narración “restituye la sucesión también temporal de los hechos, la descripción representa objetos simultáneos y yuxtapuestos en el espacio”.<sup>11</sup> Es decir, los recursos descriptivos utilizados producirán efectos de sentido que reciben el nombre de espaciales y esto servirá para definir los modos básicos de proyección y significación del espacio diegético.

Veremos cómo en la novela de Vittorini se proyectan dos espacios diegéticos: uno exterior urbano, otro interior familiar, el de la infancia.

El lugar donde se desarrolla la historia de *Uomini e no* es Milán, ciudad controlada por los alemanes, como se ha mencionado previamente. Ya desde las primeras líneas el narrador nos centra en el ambiente donde se desarrollarán todas las acciones: “L’inverno del ’44 è stato a Milano il più mite che si sia avuto da un quarto di secolo” (p. 3). Se sabe que en la ciudad no ha llovido o caído nieve desde hace meses y el clima vuelve la ciudad un espacio propicio para que los acontecimientos sucedan sin mayores complicaciones.

Debido a la categorización que se tiene de *Uomini e no* como novela testimonial, es importante mantener un grado alto de referencialidad extratextual y la forma de mantenerla es por medio del nombre de un lugar propio real, que es centro de autoreferencia espacial del texto. El nombre propio y por ende el de una ciudad puede, según Luz Aurora Pimentel, “significar sólo la ‘objetivación’ verbal de un espacio”,<sup>12</sup> en este caso urbano.

---

<sup>10</sup> L. Pimentel, *op. cit.*, p. 17.

<sup>11</sup> R. Bourneuf y R. Ouellet. *op. cit.*, p. 124.

<sup>12</sup> L. Pimentel, *op. cit.*, p. 31.

Milán es el lugar donde convergen todas las relaciones espaciales descritas: los nombres de las calles y las plazas aparecen con el nombre completo, permiten a los lectores una ubicación precisa del lugar, de la distancia que existe entre una zona y la otra, el trayecto y la dirección que recorren los personajes: “L’uomo salì sulla bicicletta e la tolse in canna: andarono verso Piazza Cavour” (p. 6), y “Berta aveva seguito, scesa dal tram in piazza della Scala, il percorso di un’ora prima, Galleria, Duomo, piazza Fontana, ed era dinanzi ai morti” (p. 120).

Los partisanos encubiertos se mueven a lo largo y ancho de la ciudad, y el narrador, por lo tanto, pone una mayor atención en especificar los sitios exactos donde se encuentran los personajes, en especial Enne 2:

Corse [...], avanti e indietro per gli altri viali dei bastioni, tra Porta Nuova e Porta Venezia; e alle dodici meno un quarto si fermò davanti a un’edicola (p.21), y Qui Enne 2 frenò, strisciò col piede in terra, e si fermò. Erano a metà di corso Sempione (p. 9).

Las conversaciones, las acciones, las estrategias, la ofensiva, es decir, la vida en su totalidad se desarrolla dentro de los muros de la ciudad. Los ataques contra los fascistas y alemanes se dan en las calles o edificios específicos. En el siguiente pasaje se observan los movimientos que hacen los partisanos para atacar el tribunal, un lugar donde están ubicados oficiales de la S.S. y de la Gestapo, los cuales se distribuyen en cuatro calles elegidas por su ubicación estratégica:

Di dodici che erano in tutto, tre si trovavano con le due automobili e le armi in una rimessa di una via adiacente a Porta Romana, sulla cerchia dei bastioni, quattro in una casa del bastione che da Porta Romana mette a Porta Vigentina, tre in una casa del corso che da Porta Romana va verso le officine e i binari della periferia, due, nel centro della città, all’albergo Regina di via Santa Margherita dove alloggiavano fin dal settembre molti ufficiali delle S.S. e della Gestapo (p. 47).

El espacio adquiere un aspecto opresor, como en el caso del capítulo dedicado a “I morti di Largo Augusto”, donde se centra una parte importante de las acciones. La gente pasa y observa a los muertos en fila sobre la banqueta, en distintas posiciones. Este triste espectáculo al aire libre alimenta aún más el odio de los partisanos y por lo mismo la rebeldía en el corazón de todos, pero principalmente del protagonista Enne 2:

Cartelli dicevano dietro ogni fila di morti: Passati per le armi [...]. La gente andava per il largo Augusto e il corso di Porta Vittoria fino a piazza delle Cinque Giornate, vedeva i morti al sole su un marciapiede, i morti all'ombra su un altro marciapiede, poi i morti sul corso, i morti sotto il monumento, e non aveva bisogno di sapere altro (p. 100).

Todas las acciones, como se ha visto, se desarrollan en la ciudad, encontrando una sola posibilidad de cambiar de espacio, que al final no se cumple. Esto se da cuando Enne 2 es reconocido como partisano, por lo que debe dejar Milán, por su propia seguridad, sólo que él decide permanecer y resistir en la ciudad hasta el final, porque piensa que la liberación llegará en algún momento:

Ora molti resistevano per una liberazione che doveva esserci. Anche lui aveva resistito per questo, ancora per questo resisteva, era sicuro che vi sarebbe stata, ma ecco, proprio per questo, che resistere non era semplice. Disse: «lo non andrò via da Milano» (p.191).

Es así como la oportunidad de cambiar la perspectiva de la lucha a otros confines se ve frustrada por la insistencia de Enne 2 de quedarse.

Después de todos los contratiempos y de la salida de Enne 2 de escena, los demás personajes están inmersos de nuevo en el mismo espacio, es decir, la lucha continúa su curso en la ciudad de Milán:

Si avvicinavano a Milano. C'erano terrapieni di ferrovia, cartelli pubblicitari d'altri tempi, sottopassaggi, incroci di strade, e sempre il freddo sulla pianura, la nebbia lieve. «Imparerò meglio» disse l'operaio (p. 219).

El espacio interior, mencionado, se localiza en las partes en cursiva, donde se da una movilidad del espacio, debido a que se hace referencia a la infancia de Enne 2, en Sicilia, y realizando el narrador regresiones al momento y ciudad actual, Milán:

«lo nella mia infanzia» egli mi dice. «E nella mia infanzia anche lei. La cosa nostra in un giorno di allora.» «Tu eri in Sicilia e lei era in Lombardia.» «Ma non vi siete mai incontrati, nella vostra infanzia» (p. 27).

Los capítulos en cursiva se mueven en dos espacios principalmente, por un lado el de la infancia de Enne 2 que se desenvuelve en Sicilia y por otro, la vida activa y actual de él

mismo en Milán: “Dalla Sicilia fin dentro Milano? Dalla Sicilia fin dentro Milano. Ora siamo, dalla Sicilia, dentro Milano, e lui di dieci anni la chiama” (*idem*).

La narración en letra redonda centra la historia en un solo punto, la ciudad de Milán, donde transcurren todas las acciones de los personajes. Se proyecta en consecuencia un espacio que no es neutro sino que está ideológicamente orientado a mostrar la lucha partisana en el interior del ambiente urbano, con personas que tienen acceso a una visión más amplia y clara de la *Resistenza*.

De un ambiente urbano ahora pasamos a uno rural: *L’Agnese va a morire* se desarrolla en los valles de Comacchio, en los pueblos, donde la acción evoluciona sobre una mayor extensión, un mayor número de lugares, a diferencia de *Uomini e no* en donde todo se narra en una ciudad, reduciendo los límites espaciales.

En *L’Agnese va a morire* las acciones se realizan en los pueblos, pero los nombres no se dan a conocer, sólo son enunciados con la primera letra, por ejemplo San P, el pueblo L: “Bisogna portare questo a San P... Ci sono venticinque chilometri” (p. 26). Esta manera de nombrar los lugares hace perder el centro de autoreferencia espacial, se pone mayor atención en el hecho de que los sucesos relatados ocurrieron históricamente, como la misma autora nos refiere, en un artículo posterior. Viganò intentó crear el clima en el que vivieron, ella y los demás partisanos, durante diecinueve meses, en donde todo corresponde con lo real: “Nel romanzo ho creato o tentato di creare il clima in cui abbiamo vissuto diciannove mesi. Tutto esiste: azioni ed uomini, orizzonti e paesi, colore e temperatura”.<sup>13</sup>

La historia, en un primer momento, se narra en el pueblo donde habita Agnese, se describe el pueblo, las casas vecinas. Se nos describe un ambiente campesino, a diferencia del ambiente urbano de *Uomini e no*: “Il villaggio aveva paura di loro e ne mendicava con sottomissione la benevolenza, ma essi con tutte le loro armi e la loro crudeltà, avevano paura del villaggio” (pp. 52-53). Se vuelve el poblado un lugar peligroso y difícil de transitar debido a la ferocidad de los alemanes.

Con una vida en apariencia estable que lleva en un espacio delimitado, su casa y la de sus vecinos, Agnese debe, sin embargo, huir y refugiarse con los partisanos, debido al asesinato del soldado alemán. El espacio cerrado adquirirá dimensiones mayores, pues Agnese huye a los valles donde los partisanos se mueven con mayor facilidad, pueden

---

<sup>13</sup> R. Viganò. “Appendice” a *L’Agnese va a morire*, cit., p. 245.



encontrar escondites más seguros y trasladarse con mayor libertad, a diferencia de los límites de la ciudad en *Uomini e no*, pero los riesgos y peligros estarán presentes con mayor frecuencia. Los caminos son pedregosos, los canales peligrosos y traicioneros:

Il partigiano del paradillo sudava. Le barche andavano piano, e tutto intorno era un deserto, un labirinto di acqua marcia, di terra sommersa durante l'inverno, ora asciutta per il calore, ma screpolata e fermentata come un lievito; una distesa di canne simmetriche, tristi e luminose sotto il sole, tristi ed inutili coi loro pennacchi come un enorme esercito di soldati in parata (p. 64).

Los partisanos se refugian en cabañas o “cuarteles”, como los llaman, que son seguros sólo por un cierto tiempo, cuando las condiciones ambientales cambian o se acerca el enemigo deben moverse y resguardarse en otro sitio, por lo que el espacio cambia constantemente, se mueve en razón del devenir de los personajes en la zona:

Si vedeva, sull'argine, il segno dove arrivava l'acqua durante l'inverno. –Tra poco bisogna pensare ad andarcene, –dicevano i partigiani. –Non ci sarà tempo ad aspettarli qui gli alleati– (p. 88).

Los cuarteles, en un principio pensados como lugar de refugio, se vuelven, con el prolongarse de la lucha clandestina, sitios cada vez más inseguros y opresivos, esto por varias razones: por lo complicado del medio ambiente y la mala situación del valle, pero sobre todo por lo reducido del espacio, donde los problemas cotidianos y sencillos toman mayores proporciones debido al encierro:

Gli uomini della «caserma» di Clinto stavano stretti là dentro, in pochi metri cubi d'aria densa, col silenzio più oppressivo del rumore; un deserto dove non si poteva camminare, uno spazio senza respiro. Stavano là dentro, mangiavano, dormivano, vivevano (p. 161).

Ningún lugar parece escaparse a la inseguridad y no sólo los enemigos la provocan, sino también los aliados o también llamados libertadores que tratando de expulsar a los alemanes, provocan estragos en toda Italia con sus constantes bombardeos. Las zonas más perjudicadas son los pueblos que están alejados de la ciudad, los lugares donde, en teoría, los aliados pueden producir menos daño y así acercarse más al enemigo:

C'era soltanto, in realtà, una grande abbondanza di bombe che venivano giù dagli alleati, una pioggia di bombe sulla pianura, sulle montagne, sulle città, su tutta l'Italia ancora invasa dai tedeschi (p. 65).

Los pueblos son lugares más vulnerables frente a las represalias alemanas y a las bombas que lanzan los aliados, por lo que la mayoría de los campesinos decide permanecer resguardada en su casa debido al inminente y constante peligro; el único refugio son los hogares, las calles están despejadas, sin habitantes debido al peligro del exterior: "Uscirono coi loro carichi: le strade erano deserte, sembrava un paese privo di abitanti, perché la paura stava zitta, nascosta, chiusa in casa" (p. 129).

Se observan movimientos fijos durante largos períodos de tiempo. En algunas circunstancias los partisanos deben permanecer todo el día sobre las lanchas, ahí comen y sólo con la oscuridad se mueven hacia las calles a cumplir las órdenes de sus comandantes. En ocasiones, estos partisanos deben quedarse en sus posiciones por varios días:

Tutto il giorno si riposarono, perché alla sera ci sarebbe stato da fare [...]. Verso mezzogiorno approdarono due barche: erano i partigiani di un'altra compagnia, che avevano la base più a sud, dove la valle diventava palude. Quelli stavano sempre nelle barche, a mangiare, a dormire, durante il giorno in attesa della sera. Appena buio raggiungevano una strada vicinissima, si appostavano sotto un ponte o dietro le siepi, e tiravano raffiche e bombe a mano sui camion tedeschi. Da quindici giorni non mangiavano minestra, sempre pane e roba fredda: per la prossimità di posti tedeschi non potevano accendere il fuoco (p. 69).

A estas alturas de la lucha también el espacio abierto comienza a ser opresor dificultando el libre movimiento de los personajes; se sobrevive a pesar de que las esperanzas de la libertad se comienzan a esfumar:

Erano ancora vivi, in mezzo a un mondo senza vita, e gli occhi guardavano un paesaggio privo di colore, come nei sogni, e non lo vedevano più. Bianco e grigio in silenzio. Ma anche di questo non si moriva (p. 161).

La brigada se convierte entonces en una cárcel sin barrotes, donde uno se mueve en un espacio reducido y de pequeñas dimensiones, por lo que el espacio abierto pierde sentido y la libertad ni siquiera se acaricia: "E il Comandante capiva: la «caserma» era una prigione aperta, ma sbarrata, uno spazio inutile, proibito per la libertà" (p. 173).

Los combates, las emboscadas, la lucha en general se lleva a cabo desde el inicio hasta el fin en los valles, los pantanos y las montañas, en un espacio abierto: “L’ha saputo che ad A... c’è stata una grande battaglia?” (p. 215). Es decir, la lucha se desarrolla en un espacio de una gran amplitud, –batallas, embestidas, retiradas,–por lo que no es extraño que la muerte de Agnese ocurra en el exterior, y su cuerpo permanezca sin vida sobre la nieve: “L’Agnese restò sola, stranamente piccola, un mucchio di stracci neri sulla neve” (p. 239).

Los valles son al mismo tiempo aliados y enemigos, lo primero porque vuelven fácil la huida, retirada o las batallas, enemiga porque al mismo tiempo engaña por lo traicionero de los sitios provocando todo el tiempo contratiempos: “La montagna, la culla del partigianato, per molte ragioni. In tanto la montagna significa resistenza a viso aperto, clamorosa, dichiarata”.<sup>14</sup>

La acción en *Uomini e no* se desarrolla en un solo punto, la ciudad de Milán, mostrándonos un mundo urbano y por ende una lucha más planeada, pero más complicada de realizar por lo reducido del espacio. Vittorini es, por consiguiente, más sutil, menos plano, llama al lector a suplir para completar lo que no dice. En cambio, en *L’Agnese va a morire* evolucionan las acciones sobre una mayor extensión, con un mayor número de lugares, permitiendo una movilidad amplia de la lucha, de la actividad realizada por las estafetas y los partisanos. El campo y por el otro la ciudad.

### 3. ELEMENTOS DE REALIDAD EN LAS DOS NOVELAS

La novela se inscribe en un universo en el que giran la historia y la ficción; la primera se refiere al referente, a lo real, al mundo con existencia propia fuera del texto; mientras la ficción “es la imagen del mundo construida por el texto, lo imaginario, que sólo tiene existencia en el propio texto”.<sup>15</sup> El relato, según Luz Aurora Pimentel, es una “construcción progresiva, por la mediación de un narrador, de un mundo de acción e interacción humanas, cuyo referente puede ser real o ficcional”.<sup>16</sup>

Podemos decir que el espacio narrativo es “una correlación entre dos mundos: el mundo ficcional creado por el autor y el mundo real, el universo aprensible”.<sup>17</sup> Estos dos

---

<sup>14</sup> Giorgio Bocca. *Storia dell’Italia partigiana. Settembre 1943 – Maggio 1945*. Bari: Laterza, 1966, p. 92.

<sup>15</sup> Miguel García, *Hacia una teoría general del texto*. Madrid: Arco Libros, 1998, p. 138.

<sup>16</sup> L. Pimentel, *op. cit.*, p. 10.

<sup>17</sup> *Idem*.

mundos se mueven dentro de un juego sin “límites definidos, con orillas difusas, no regulado, ni en todos los casos circunscrito por reglas”,<sup>18</sup> esto permite un movimiento constante de ambos mundos y una posibilidad de ser utilizados por los autores sin ninguna limitación.

En las dos novelas *Uomini e no* y *L’Agnese va a morire* tenemos una construcción de acciones e interacciones humanas narradas en un mundo ficcional, cuyo referente es real; se manifiesta un alto grado de verosimilitud, ya que en las dos es narrado el movimiento histórico de la *Resistenza*. Vittorini y Viganò tratan de recrear el ambiente de la lucha partisana, en el que fueron partícipes, en una forma lo más verosímil y creíble posible, y de producir un efecto de realidad por medio de varios elementos oportunos.

La verosimilitud es uno de los medios para crear la ilusión de realidad. Una primera referencia verosímil es mencionar fechas precisas para darle a la obra un grado de realidad; en el caso de Vittorini se inicia la obra haciendo mención del año 1908, es decir, que en el momento del inicio de la narración ya han pasado 36 años: *Questo è l’inverno più mite che abbiamo avuto da trentasei anni. Dal 1908.*” (p. 3). La narración de la historia inicia en el invierno de 1944, lo cual no es gratuito ya que en ese año encontramos a Vittorini participando activamente en la *Resistenza* en Milán.

En la obra de Viganò se hace alusión al armisticio unilateral de 1943, todos creyeron que la guerra había terminado, pero fue una ilusión: “Disse: “–La guerra è finita” (p. 11). Se inició, por el contrario, otro nuevo movimiento, la *Resistenza*: la primera frase de la obra nos sitúa en un tiempo exacto; el relato comienza en septiembre.

En *Uomini e no* hemos visto como aparecen los nombres completos de las ciudades y de las calles, con la finalidad de hacer lo más veraz posible los acontecimientos y movimientos. Es importante además de lo anterior ver la referencia que se hace al país enemigo, Alemania, ya que no sólo se menciona su nombre sino acontecimientos reales, en este caso el traslado de italianos al país extranjero: “E non hanno cercato di mandarvi in Germania? Non ci mandano in Germania, noi dei trasporti. Ci mettono nella todt.” (p. 48).

En *L’Agnese va a morire* no se proporcionan los nombres completos de las ciudades y pueblos, pero se alude, sin embargo, al lugar en donde se realizan los eventos. Al igual que en la obra de Vittorini, se hace referencia a sucesos históricos relacionados siempre con

---

<sup>18</sup> José Alejos García, “Jugar y dialogar. Lenguaje y sociedad en Wittgenstein y en Bajtín” en *Aproximaciones. Lecturas del texto*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1995, p. 200.

Alemania, es decir, se mencionan las deportaciones de judíos a tierra alemana, la forma en que se les avisa de su deportación: “in paese, nell’inverno, cominciarono ad arrivare dalla Germania le cartoline dei deportati” (p. 25), además de la manera en que son transportados y su llegada a los campos:

La gente nel vagone erano tutti ebrei deportati in Germania, e un uomo [...] ci spiegò che se i tedeschi ci avevano messi con loro, voleva dire che al nostro paese eravamo stati denunciati come sovversivi e comunisti [...]. Tutti del resto nel vagone erano buoni e si aiutavano (p. 36).

Al intentar Viganò y Vittorini retratar lo más fielmente posible el movimiento de la lucha partisana, no podían dejar de plasmar en sus obras acontecimientos relacionados con la misma, es decir, las dos obras mencionan el toque de queda que se realizaba a una hora precisa, con la finalidad de mantener en casa a la población y evitar así el paso de los partisanos por las calles a cualquier hora, una forma de mantener controlada a la población en general.

En el caso de *Uomini e no* se intenta evadir el toque de queda, las reuniones de los partisanos se realizan en horas concretas: “Tra le nove, ora in cui aveva inizio il coprifuoco, e la mezzanotte, gli uomini che dovevano partecipare all’azione contro il tribunale aspettarono [...] il momento di riunirsi e muovere all’attacco” (p. 47). En el caso de *L’Agnese va a morire*, el toque de queda les impide a los partisanos moverse con libertad y retrasan o cambian regularmente sus movimientos: “–Non possiamo andare a L... a quest’ora, –disse. C’è il coprifuoco” (p. 98).

Además de plasmar acontecimientos que se realizaron durante la lucha partisana, las dos obras hacen referencia a la prensa clandestina que desempeñó la decisiva tarea de abrir un canal de comunicación entre los partisanos y la gente civil, esto con la intención de facilitar la información y las razones de la lucha y de sus protagonistas. Se utilizaron los medios de transmisión durante la *Resistenza* con la finalidad de difundir los sucesos más recientes.<sup>19</sup>

En el caso de *Uomini e no*, Vittorini hace referencia a un periódico en circulación en ese momento, el *Corriere della Sera* que transmitía las noticias más recientes, sólo que alterando la información en favor de los alemanes:

---

<sup>19</sup> Véase Daniela Aronica, *El neorrealismo italiano*. Madrid: Síntesis, 2004, p. 56.

Baffi Grigi chiese a Enne 2 se avesse letto i giornali del mattino. Enne 2 non li aveva letti, e Baffi Grigi gli chiede il *Corriere* indicandogli due punti nella cronaca della città. «Non vogliono far sapere come sono andate le cose» disse (p. 41).

Con respecto a *L'Agnese va a morire* el medio de transmisión es la radio Londres, en lugar del periódico. Desde Londres se transmitían noticias de la guerra, sobre todo los avances aliados y los logros de las varias resistencias. En varios idiomas, se oía a escondidas y a una hora fija. Fue un medio que utilizaron los aliados para comunicarse con los partisanos y enviar las estrategias. La radio Londres no fue un medio de transmisión seguro, también pasaba mentiras:

Radio Londra diceva molte parole per annunciare piccoli fatti, e chiamava «caduta dell'importante centro di X...» la conquista di una ignota frazione che consisteva in quattro case distrutte (p. 65).

En las dos novelas se hace mención además de las fuerzas especiales de los alemanes, la SS (Schutzstaffel), originalmente una guardia personal de Hitler que se incrementó hasta convertirse en un organismo de una compleja burocracia. Tiene poderes tanto militares como policiales, está constituida por los soldados más preparados y capacitados para llevar el mejor armamento, por lo que realizan el trabajo más sucio y peligroso. En la novela de Viganò: “I tedeschi erano SS e paracadutisti Goering, avevano le mitragliatrici pesanti, i lancifiamme, l'artiglieria, le armi automatiche” (p. 208).

Otro recurso lingüístico que produce la ilusión referencial es la utilización de nombres propios que tienen un referente extratextual real y fácilmente localizable. Sobre este punto las dos novelas están impregnadas de ejemplos fácilmente identificables. Los personajes reales son Mussolini y Hitler, quienes fueron los enemigos a vencer en la lucha partisana.

En *Uomini e no* al ser mencionados los nombres de estos personajes históricos no sólo se pretende darle mayor realidad a la obra, sino también colocarlos en el cuestionamiento que maneja toda la obra: el bien y el mal. Es decir, ¿en qué lado se localizan Hitler y los nazifascistas?

Noi abbiamo Hitler oggi. E che cos'è? Non è uomo? Abbiamo i tedeschi suoi. Abbiamo i fascisti. E che cos'è tutto questo? Possiamo dire che non è questo anche, nell'uomo? Che non appartenga all'uomo? (p. 174).

En *L'Agnese va a morire* se hace referencia a Hitler y las acciones que realizó en suelo italiano con sus soldados, pero también se pone en evidencia a Mussolini y su "brigata nera," guardia personal y sus soldados más fieles: "Per la 'brigata nera' i tedeschi si scomodavano raramente: s'arrangiassero, i fedeli di Mussolini e della sua repubblica" (p 131).

Debido a que las dos novelas utilizan un acontecimiento histórico como base de su narración, las coincidencias son mayores que las discordancias: existe en las dos obras una fecha, el 25 de julio, que ambas mencionan, cada autor la introduce a su manera, pero refiriéndose al mismo suceso. En *Uomini e no* y *L'Agnese va a morire* se hace referencia de manera explícita al día 25 de julio de 1943, cuando el "Gran Consiglio del fascismo" retiró la confianza que tenía en Mussolini.

Después de veinte años de apoyo incondicional a Mussolini, el rey Víctor Manuel III destituyó al dictador y ordenó su detención, nombrando al mariscal Badoglio como jefe del gobierno. Un suceso de esta magnitud no podía dejar de ser mencionado por Vittorini y Viganó, ya que a partir de este momento se inicia un nuevo gobierno que decidirá firmar el armisticio, mientras Mussolini creará un contragobierno y otro ejército, se dividirá entonces en dos el país. He aquí como habla Viganò de este trágico momento de confusión:

Poi i tedeschi se ne andavano verso il fronte [...]. Allora i fascisti tiravano fuori le teste di morto, spalancavano le radio, spadroneggiavano con prepotenza, cogliendo l'occasione di vendicarsi di vecchi rancori e di umiliazioni recenti. Gli individui compromessi senza rimedio, i bastonati del 25 luglio, certe altre mezze figure che non erano mai state nessuno, che i compaesani avevano sempre considerato con disprezzo, si sfogavano a salire su quello sdrucchiolo ponte di comando, per provare, una volta, la vertigine dell'altezza (p. 40).

## **CAPÍTULO III.**

### **ARGUMENTOS FUNDAMENTALES**

En la obra literaria, las oraciones se conectan entre sí y al asociarse según su significado dan como resultado una construcción que recibe el nombre de tema. El tema, según Tomachevski, “está constituido por la unidad de significados de los diversos elementos de la obra”.<sup>1</sup> Se puede hacer referencia al tema general de toda la obra, o a distintos temas distribuidos en varias partes del texto.

Con respecto a los temas de las dos novelas se podrían extraer muchos de manera independiente, pero lo importante es develar aquellos que ambas comparten y buscar las semejanzas y diferencias entre ellas. Son tres los temas más representativos y sobresalientes, que sin buscar tanto, se develan por sí mismos: la lucha, el miedo y el amor.

#### **1. LA LUCHA**

El tema de la lucha, es un punto importante que abarca la mayor parte de las dos novelas, hecho que no sorprende, porque como ya sabemos las obras tratan sobre el movimiento de la *Resistenza*. La lucha clandestina es un elemento que hemos venido examinando, de manera distinta, en otras partes del trabajo; ahora es importante mostrar la manera en que es percibida ésta por los partisanos, cuál es la visión que ellos tienen de la guerra que libran.

##### **a) *Uomini e no***

En *Uomini e no* debido a las características de los partisanos, jóvenes ciudadanos con un cierto grado de preparación y con la visión del mundo que les da el hecho de vivir en ciudad, en comparación con el ambiente rural y cerrado de *L’Agnese va a morire*, se vislumbra una perspectiva clara, universal e idealista de la *Resistenza*.

Los personajes-partisanos luchan porque pretenden sobre todo conseguir un beneficio general para todos los hombres. El sentido inmediato es el de conseguir la felicidad de los hombres: “Bisogna che gli uomini siano felici. Che senso avrebbe il nostro lavoro se gli uomini non potessero essere felici [...]. Ogni cosa ha un senso solo perché gli uomini siano felici.” (pp. 12-13).

---

<sup>1</sup> Boris Tomachevsky, *Teoría de la literatura*. Trad. Marcial Suárez. España: Akal, 1982, p. 179.



Además los partisanos tienen claro que el objetivo que buscan, en su peculiar guerra, es conseguir la liberación, la expulsión de los alemanes del suelo italiano; la tan anhelada felicidad será la lógica consecuencia. A pesar de la adversidad, de los acontecimientos trágicos, los partisanos tienen su propósito vigente y actual, por lo que su obligación no se ve minimizada aún con los riesgos que implica: batallas constantes, represalias sangrientas, heridos y muertes: “Noi per questo lottiamo. Perché gli uomini siano felici” (p. 94). Se acepta el riesgo y se lucha con la firme intención de realizar una labor en la cual han decidido participar conscientes del peligro.

La lucha en la obra de Vittorini, como hemos visto, se desarrolla dentro de la ciudad y tal vez ésta sea la razón principal por la cual los partisanos poseen una idea clara del movimiento de la *Resistenza*. Ellos aceptan de manera más responsable las posibles e inevitables consecuencias de la lucha. Están conscientes de lo que arriesgan y la posibilidad latente de la muerte no sólo de sus propias personas sino de gente inocente externa al movimiento. Es por esta razón que surgen entre los mismos partisanos cuestionamientos sobre las escenas donde se ven involucradas personas inocentes, las cuales no participan en la guerra y que sin embargo pagan sus consecuencias:

Come? Anche quei ragazzi di quindici anni? Anche la bambina? Ogni cosa? Per questo, appunto, sembrava anzi che comprendesse ogni cosa. Nessuno si stupiva di niente. Nessuno domandava spiegazioni. E nessuno si sbagliava (p. 100).

Los partisanos se muestran serenos ante las escenas de muerte, ya que saben que son las consecuencias de acciones suyas que han obtenido respuesta por parte del enemigo, pero no dejan, no obstante, de sentirse indignados por la manera en que castigan los nazifascistas los atentados partisanos. No aparece en su rostro la aceptación, nada justifica el asesinato de inocentes, pero no pueden frenar las consecuencias de sus acciones: “Non bisogna piangere per nessuna delle cose che oggi accadono. [...] Se piangiamo accettiamo. Non bisogna accettare [...]. Che facciamo se piangiamo? Rendiamo inutile ogni cosa.” (p. 108).

Los partisanos de Vittorini son jóvenes que poseen un desarrollado sentido común, en comparación con los partisanos de Viganò que se mueven por un instinto de sobrevivencia. En *Uomini e no* se planean con detenimiento los movimientos, se buscan puntos estratégicos para evitar el mayor número posible de fracasos, están bien preparados para

perder la vida en cada intento de ataque, para sacrificar tantas vidas como sea necesario con tal de cumplir con su propósito:

Dall'angolo dove stava in disparte, la vecchia conoscenza di Enne 2 si avvicinò al tavolo. «Non ti ricordi» disse a Enne 2 «quando non avevamo niente da colpire? Ognuno di noi avrebbe dato la propria vita per poter distruggere la millesima parte di un fascista. Pensavamo che valesse la pena versare il sangue di mille di noi perché un cane fascista vi affogasse dentro. Volevamo la lotta. Ora è la lotta che abbiamo» (p. 43).

Al ingresar a las filas partisanas, los jóvenes están deseosos, desde mucho antes, de acabar con los alemanes y los fascistas, es ahora su oportunidad de hacerlo y no van a desaprovecharla, además tienen la ventaja de estar en la ciudad y por consiguiente de enfrentarse en muy pocas ocasiones en combates mano a mano, a diferencia de lo que sucede en *L'Agnese va a morire* donde se desarrollan enfrentamientos cuerpo a cuerpo, entre partisanos y nazifascistas.

La lucha en *Uomini e no* va adquiriendo otros matices conforme transcurren los incidentes; se reflexiona sobre la importancia de pelear contra un enemigo bien identificado, los alemanes y fascistas. Los partisanos tienen un objetivo lógico y valeroso, sus enemigos no: “Ma i bravi soldati vanno a una battaglia dove la morte è a somiglianza di loro, brava come loro, ed essi [los fascistas] invece andavano a una battaglia dove la morte non era affatto brava” (p. 56).

Es una responsabilidad enorme la que pesa sobre los hombros de los partisanos, pelean para liberar a Italia. En esta lucha se enfrentan contra personas de su mismo país, las cuales eligieron el lado contrario de la guerra, se instalaron en el bando enemigo, es decir, se enfrentan ciudadanos contra ciudadanos en una guerra fratricida:

I bravi soldati hanno davanti altri bravi soldati. Combattono contro uomini che sono anch'essi uomini, anch'essi pacifici e semplici [...]. E poi, i bravi soldati hanno dietro tutto il loro paese, con tutta la gente e tutte le case, le città [...]; e se essi non tornano indietro, se vanno avanti, se uccidono, se si lasciano uccidere, è il loro paese che li costringe a farlo, non sono proprio essi a farlo, lo fa il loro paese (p. 56).

El nombre apropiado para la lucha que realizan los partisanos es el de guerra civil, ya que se producen los combates entre ciudadanos del mismo país. Los partisanos reflexionan sobre las definiciones, creen que debería más bien llamarse de otra manera por lo absurdo y

descabellado de la situación: ¿Cómo es posible que dos hermanos pueden combatir en dos lados opuestos?: “Perché si chiamava civile una guerra in cui due fratelli potevano trovarsi uno contro l'altro? Non si sarebbe dovuto chiamarla, anzi, incivile?” (p. 157).

Conforme transcurren los acontecimientos, en *Uomini e no*, se vuelve más complicado terminar bien los ataques, se vuelve más pesada la lucha; ahora el objetivo se modifica, ya no es sólo atacar al enemigo, sino más bien tratar de resistir hasta lograr la liberación. La lucha se prolonga más de lo imaginado y debido a esto la desesperación aparece, de la misma manera que en *L'Agnese va a morire*, y se debe resistir aunque no se vea claro el panorama:

Questo forse era il punto. Che si potesse resistere come se si dovesse resistere sempre, e non dovesse esservi mai altro che resistere. Sempre che uomini potessero perdersi, e sempre vederne perdersi, sempre no poter salvare, non poter aiutare, non potere che lottare o volersi perdere. E perché lottare? Per resistere. Come se mai la perdizione ch'era sugli uomini potesse finire, e mai potesse venire una liberazione (p. 190).

Los partisanos de Vittorini se enlistan a la lucha clandestina con una idea clara de los motivos, conscientes de los riesgos, a diferencia de lo que sucede en la novela de Viganò donde Agnese participa en la lucha por una casualidad más que por propia decisión. Ellos tienen la intención, motivados por la fuerza, el vigor y lo ingenioso de sus planes, de terminar con la guerra lo antes posible, para evitar más víctimas, sólo que no contaban con que ésta se prolongaría tanto, volviéndose cada vez más complicada:

Ora molti resistevano per una liberazione che doveva esserci. Anche lui aveva resistito per questo, ancora per questo resisteva, era sicuro che vi sarebbe stata, ma ecco, proprio per questo, che resistere non era semplice (p. 191).

### **b) *L'Agnese va a morire***

La novela de Viganó nos muestra una panorámica mayor de la lucha y de los problemas que enfrentan los partisanos y el pueblo en general, que la de Vittorini. Los personajes no tienen límites fijos, pueden moverse con más libertad por los lugares. Son éstas las razones por las que los partisanos, al tener un panorama tan amplio de la lucha, no pueden formarse una idea precisa y unánime de la guerra, ésta más bien se percibe como misteriosa:

Pensava alle due voci che si rispondevano, quella del partigiano italiano e quella del soldato alleato: s'incontravano, si capivano, si mettevano d'accordo per andare avanti a combattere una guerra così difficile, strana e misteriosa, una guerra di talpe nascoste sottoterra o di lupi sparsi in campagna; quelle voci attraversavano la notte (p. 48).

Al hacer referencia al espacio donde la guerra se realiza, se hace alusión, por consiguiente, a un movimiento partisano de grandes dimensiones. Estamos hablando de una organización considerable, en donde cada partisano tiene su propio sitio en la lucha. La captura y muerte de algún jefe de brigada representa un cambio de estrategia, una modificación de la manera en que se percibe al enemigo, de la percepción de las distintas zonas de combate, es decir, cada baja modifica la anterior planificación y concepción de la lucha:

Ma i fascisti sceglievano i 'sospetti', gli 'schedati' i più noti per antifascismo. Così cadevano i migliori compagni, i capi, e per ognuno che spariva bisognava raccomandare gli strappi della resistenza, spesso ricostruire tutto raccogliendo i brandelli (p. 124).

Los movimientos partisanos representan una fuerza imponente, debido a la cantidad de hombres que participan, que se mueven por todo el territorio, los valles de Comacchio, ocultando su identidad; y por supuesto hay que sumar la labor que realizan en favor de la lucha estafetas, dirigentes, jefes. Entonces la fortaleza de la *Resistenza* no radica en el buen manejo y planeamiento de los ataques a puntos estratégicos o a los combates a mano armada, sino más bien en el gran número de miembros incorporados a la lucha que tienen la facilidad de moverse en la misma zona que los nazifascistas sin ser reconocidos como combatientes.

La fuerza de la *Resistenza* es, por lo tanto: "essere dappertutto, camminare in mezzo ai nemici, nascondersi nelle figure più scialbe e pacifiche [...]. Ogni uomo, ogni donna poteva essere un partigiano, poteva non esserlo. Questa era la forza della *Resistenza*" (p. 158).

En la novela tenemos una visión más grande y vasta de la lucha clandestina, a diferencia de *Uomini e no* que nos da una idea más precisa pero limitada. Sabemos que en *L'Agnese va a morire* los movimientos partisanos se asemejan a la idea de un ejército. La lucha se vuelve una actividad constante, tiene una gran movilidad, parece una fuerza invisible que aparece y desaparece conforme se le requiere; es decir, los partisanos llevan su vida normal y pueden al mismo tiempo pertenecer al movimiento:

I partigiani, i loro capi, i loro servizi indispensabili, i loro movimenti di truppa, tutta la vasta organizzazione di un esercito, erano lí, nel territorio, nella zona, vicini, lontani, premevano col peso di un'attività constante, sfuggivano al controllo con la lievità di una presenza invisibile. C'erano, e non si conosceva il luogo: comparivano e scomparivano come ombre, ma ombre col fucile carico, col mitra che sparava. Ogni uomo, ogni donna poteva essere un partigiano, poteva non esserlo. Questa era la forza della resistenza (p. 160).

Los personajes de *Uomini e no* tienen un contacto más directo con la información y los acontecimientos que se están llevando a cabo, mientras en la novela de Viganò los datos llegan confusos, lo que provoca que la mayor parte de los protagonistas de *L'Agnese va a morire* se enlisten, no por una idea precisa de la lucha, sino más bien porque les parece natural hacerlo.

El caso de Agnese es el más evidente y claro: ella con su vida cotidiana y laboriosa no entiende con exactitud en qué consiste la lucha clandestina, se incorpora a ella de manera instintiva y es sólo perteneciendo a ésta, viendo y conviviendo con los demás partisanos que poco a poco se forma una idea precisa de la lucha, arriesgando la vida constantemente con tal de salvaguardar el objetivo:

Adesso, invece, potrebbe parlare con Palita. Sapeva molto di più. Capiva quelle che allora chiamavano 'cose da uomini', il partito, l'amore per il partito, e che ci si potesse anche ammazzare per sostenere un'idea bellica, nascosta, una forza istintiva, per risolvere tutti gli oscuri (p. 166).

La lucha se prolonga más de lo pensado, sin embargo, los partisanos continúan con la idea de seguir hasta el final. No cambian su concepción de la lucha y de los movimientos porque tienen a su favor un gran número de combatientes: podrán morir algunos, pero vendrán otros a suplirlos y así la guerra seguirá indefinidamente: "–Speriamo. Perché, se non finisce la guerra, finiamo noi. –Noi non finiamo, –assicurò Agnese. –Siamo troppi. Più ne muore e più ne viene. Più ne muore e più ci si fa coraggio" (p. 228).

En cierto momento la lucha parece inmovilizarse, no se le ven alternativas para encontrarle un fin próximo, por lo que los personajes deben ajustar sus vidas a su lento transcurrir, aparentar ser campesinos en ciertas ocasiones y al mismo tiempo estar preparados para las batallas:

La guerra no: non si muoveva. Pareva che dormisse nelle linee alleate da cui partivano forse per abitudine radi ed inutili spari d'artiglieria. Dormiva nelle zone minate, dove non passava nessuno; nei paesi occupati, perché gli abitanti, tutti, ormai si erano messi a posto, col nemico o contro il nemico, e in un senso o nell'altro si aggiustavano la vita in qualche modo (p. 230).

La obra de Viganò queda como testimonio ejemplar del clima político que se estaba viviendo, es así como la historia de Agnese nos muestra en qué consistió y cómo se desarrolló la realidad histórica de la *Resistenza*; según la misma Giuseppina Agnoletto, “una guerra di popolo, la prima autentica guerra di popolo della storia italiana, una guerra a cui parteciparono, per la prima volta, anche le masse contadine, che erano state escluse dalle guerre risorgimentali”.<sup>2</sup>

Podemos ver dos movimientos paralelos del acercamiento a la lucha partisana, por un lado, en *Uomini e no* la lucha se realiza con el objetivo de lograr un bienestar y una felicidad universal; mientras en *L'Agnese va a morire* se lucha pensando primero en los motivos y necesidades personales: el honor, la fe, la limpieza moral, el orden interior, etc; se busca la satisfacción personal para, posteriormente, cada partisano con su esfuerzo contribuir a la felicidad de los demás:

Nella vita partigiana, che si governava con leggi proprie, dettate da un personale bisogno di onore, di fede, di pulizia morale, di onore intimo, guai se non fosse esistita quella volontaria forma di giustizia, anche in quello che sembrava di scarsa importanza (p. 226).

La visión que tienen los personajes de la lucha clandestina en *Uomini e no* se ve restringida por el espacio y por el número de partisanos que intervienen en la misma, mientras en *L'Agnese va a morire* la perspectiva de la lucha es mucho más amplia y variada, debido a que se desarrolla en un espacio más extenso y por lo mismo el número de personajes que intervienen en los combates es mayor, se manejan, por consiguiente, dos diferentes perspectivas.

## 2. EL MIEDO

---

<sup>2</sup> G. Agnoletto, *op. cit.*, p. 104.

En el clima de incertidumbre que presenta la lucha partisana, el miedo es un elemento que desempeña un papel primordial. El miedo como bien lo dice Jean Delumbeau, “nació con el hombre en la más remota de las edades”,<sup>3</sup> y se vuelve, en momentos de incerteza y de extrema violencia, parte del mismo ambiente y hasta de uno mismo, provocando distintas reacciones a quien lo padece.

La psiquiatría ha establecido en la actualidad la definición de miedo en un plano individual, para ella “el temor, el espanto, el pavor, el terror pertenecen al miedo [...]. El miedo lleva hacia lo conocido [...] tiene un objeto determinado al que se puede hacer frente”.<sup>4</sup>

### **a) *Uomini e no***

En la obra de Vittorini, podemos ver una importancia menor del miedo, en comparación con la obra de Viganò; esto se debe a que la lucha es asimilada en todas sus dimensiones, percibida de manera consciente y sobre todo vivida de manera sosegada y por momentos apacible; el ambiente de combate no es muy constante, la propia vida se expone al peligro en pocas ocasiones, dejando poco espacio para sentir el miedo en sus diversas manifestaciones.

Los partisanos se mueven de manera estratégica, siempre calculando sus movimientos y ataques. La ciudad los protege en cierto sentido porque es difícil que sucedan batallas frente a frente en las calles, es raro que los partisanos y nazifascistas se enfrenten mano a mano: “«Non temere» Enne 2 le disse. «Non avere paura se sparano.»” (p. 10).

En la obra de Vittorini los partisanos, como se ha visto, eligen participar en la lucha clandestina por propia elección conociendo de antemano los riesgos, pero las personas de su alrededor no conocen a qué se dedican. Como es el caso de Berta que sin saber exactamente lo que hace Enne 2, sospecha de su “trabajo” y por lo mismo tiene miedo por su posible participación en la lucha y el riesgo que corre: “«Ho paura del lavoro che fai ora.» «Non devi aver paura.»” (p. 20).

Una forma en la que los nazifascistas quieren darles miedo a los partisanos es asesinando a personas externas a la lucha. De esta manera, según ellos, los hieren “donde el hombre es más vulnerable” (p. 102): en la infancia y la vejez. La mejor manera que

---

<sup>3</sup> Jean Delumbeau, *El miedo en Occidente*. Trad. Mauro Armijo. Madrid: Taurus, 1989, p. 21.

<sup>4</sup>*Ibidem*, p. 31.

considera el enemigo para provocar miedo, es tener ante sus ojos presente la muerte: “Chi aveva colpito voleva essere il lupo, far paura all'uomo. Non voleva fargli paura? E questo modo di colpire era il migliore che credesse di avere il lupo per fargli paura” (p. 103).

Los partisanos tienen ante sí mismos tan cerca la muerte, en la conocida escena de “I morti di Largo Augusto”, y sin embargo no presentan ningún tipo de miedo; al igual que la gente de la ciudad, son conscientes de las consecuencias que tienen sus acciones, de los alcances de las mismas, y los aceptan con valentía y sin presentar el mínimo signo de temor:

Però nessuno, nella folla, sembrava aver paura [...]. Allo stesso modo ogni uomo ch'era nella folla non aveva paura. Ognuno, appena veduti i morti, era come loro, e comprendeva ogni cosa come loro, non aveva paura come non ne avevano loro (*id*).

Existen dos tipos de miedo diferentes: uno interior, y otro externo. El primero consiste en sentir ciertos temores provocados por preocupaciones propias de la persona, y el miedo externo involucra pavor proveniente del acontecer real fuera, generalmente, del control de la gente. Los personajes en *Uomini e no* no tienen miedo de lo que sucede afuera con los nazifascistas, esto no representa mayor problema, ellos tienen control de la situación. Por otro lado, las emociones que Berta sufre son motivo de incertidumbre, ella no tiene miedo de lo que pasa con la lucha partisana, sino de ella misma, de no conseguir, por temor, liberarse de sus ataduras, por miedo a permanecer igual: “Che cos'è? Paura di non esser buona, paura di aver coraggio, e ostinazione nella paura, ostinazione a restare legata, e restar rassegnata, a non lottare” (p. 125).

Las dudas de Berta la persiguen, no le permiten obtener valor para luchar por cambiar su situación con respecto a Enne 2 y a su marido. Tiene ante sí misma el objeto al que tiene que hacer frente; a sí misma; su miedo es por enfrentarse consigo misma: “Berta gli abbracciò la testa, gli baciava il collo, la faccia, anche la bocca, ma in qualche modo diceva no. «Ho paura» disse” (p. 133).

El miedo de los partisanos se centra en un solo ser al cual se le hace frente, no son todos los nazifascistas, sino uno en especial, Cane Nero, que provoca miedo externo por su sola presencia y las personas se esconden de él:

E ormai il suo scudiscio fischiava, egli lo agitava di sopra il capo, egli cominciava ad alzare la voce che risuonava nelle vie di Milano quando si chiudevano portoni e negozi, e la gente diceva: Cane Nero! Cane Nero! (p. 163).



Las torturas son un elemento que utilizan los alemanes para provocar miedo a los partisanos; son distintos los métodos, pero todos tienen la finalidad de prolongar el temor hasta el límite: “«Vogliono solo fargli paura» disse il primo” (p. 172). Los tormentos utilizados provocan la muerte: “Era buio [...], nel corpo di guardia Manera disse: «Credevo che volesse fargli solo paura»” (p. *id*).

Como hemos visto, los límites de la lucha están bien determinados y calculados de manera consciente, el ambiente en apariencia se muestra tranquilo por lo que se deja poco espacio a la inestabilidad, pero sin embargo existe la presencia del miedo.

### **b) *L’Agnese va a morire***

En la novela *L’Agnese va a morire*, en cambio, Viganò le otorga al miedo un sitio sobresaliente, mucho más que del que tiene en *Uomini e no*, lo que no es raro, debido a los mayores alcances de peligro e inestabilidad de la guerra partisana en la zona que ella describe.

En la novela se le da mayor importancia al “proceso elemental de los hechos naturales y se ignora otras armas dialectales e ideológicas que no son aquellas manchadas por la sangre, el hambre, el miedo y el peligro”.<sup>5</sup>

En *L’Agnese va a morire* se desarrolla un prolongado miedo; se describe una atmósfera inestable que no sólo viven los partisanos, sino también la gente campesina, los pobres, y que se exparce por todos los sitios: “Ma lei continuò a stare in pena [...], ed ebbe paura del dolore che sommergeva il suo villaggio” (p. 70).

En la guerra partisana se identifican dos niveles de miedo, se ponen frente a frente dos civilizaciones, cada una de las cuales amenaza a la otra; una defendiendo su integridad (italianos) y la otra defendiendo el territorio conquistando (alemanes): “Il villaggio aveva paura di loro e ne mendicava con sottomissione la benevolenza, ma essi con tutte le loro armi e la loro crudeltà, avevano paura del villaggio” (pp. 52-53).

El miedo se puede reagrupar en cuatro categorías: el que provoca agresión, el que provoca inseguridad, el que provoca abandono, y el que lleva a la muerte. Son éstos los niveles de miedo que surgen de esta atmósfera de peligro que va creciendo progresivamente.

---

<sup>5</sup> G, Pullini, *op. cit.*, p. 178.

La agresión es la primera categoría que sobresale en la novela, esto por la presencia constante de los enemigos: temibles, armados y dispuestos en todo momento a matar sin ninguna justificación a todo aquel que piensen sea un partisano:

L'aia, la campagna, il mondo furono guastati dai loro aspetti meccanici [...], e occhi stretti, crudeli, opachi come il vetro sporco. I mitra sembravano parte di essi, della loro stessa sostanza viva (pp. 14-15).

La inseguridad es una de las partes que conforman el miedo y que se da por la inestabilidad de los partisanos, que no se sienten seguros ni protegidos en sus refugios, en sus cuarteles: "la caserma era una prigione aperta, ma sbarrata, uno spazio inutile, proibito per la libertà" (p. 173).

La sensación de abandono y miedo por el ambiente adverso se agudiza no sólo en los partisanos sino en el pueblo entero, ya que sus habitantes no tienen la misma libertad para moverse en las calles, no salen de sus casas sin sentir la incertidumbre de lo que pueda suceder afuera: "Le strade erano deserte, sembrava un paese privo di abitanti, perché la paura stava, nascosta, chiusa in casa" (p. 129). Su protección, entre comillas, consiste en permanecer el mayor tiempo encerrados en casa, protegiéndose del exterior y al mismo tiempo encerrando el miedo dentro de sus casas, dentro de sí mismos.

El miedo que se respira en el ambiente está a cargo no sólo de los alemanes, sino de los propios aliados que, en su afán de combatir a los alemanes, incendian pueblos, acorralan a los enemigos: "Certamente nessuno, né tedeschi, né partigiani, poteva esser vivo in quel catino di fiamme; non si capiva perché gli alleati spreccassero della roba così costosa" (p. 103).

Una inseguridad mayor y más próxima son las represalias que los partisanos tienen que sufrir después de la batalla, ya que por lo general se continúa con la persecución y el rastreo de los partisanos que lograron salir vivos: "Una grande paura s'era sparsa dappertutto: si temeva che i tedeschi non avessero ancora chiusa la partita" (p. 69).

En medio de este constante miedo, el abandono se vuelve parte importante en esta atmósfera desoladora. El abandono se confabula con la naturaleza para lograr crear un ambiente adverso a los partisanos, en donde el sol, la lluvia y la nieve se unen para hacer aún más difícil la defensa, la batalla, la huida, pero sobre todo la tranquilidad de las brigadas como una estancia segura:

Il sole era sempre su di loro, bruciava la schiena, anneriva la faccia, pesava come un carico sulle spalle. La terra, le canne, la legna secca si riempivano di calore, tutto rimaneva caldo e arido anche dopo il tramonto, fino a quando cominciava a svolgersi i veli sottili della nebbia di notte, sulla ferma umidità dei canali (p. 79).

Forman los partisanos un grupo numeroso, enfrentan de manera individual sus propios temores, las inclemencias del tiempo en lugares muchas veces desconocidos, donde sólo reina el miedo, mientras tratan de resistir hasta el último momento: “Stavano zitti e uniti contro la notte, la nebbia, il gelo, la paura: facevano un quieto fronte di resistenza [...] quasi una rassegnazione di soffrire, tanto il viaggio doveva finire presto” (pp. 197-198).

La muerte es la última categoría, y es por consiguiente el resultado de la unión de las tres anteriores: la agresión, la inseguridad y el abandono, dando como resultado el final preanunciado durante el desarrollo de todos los hechos.

La muerte aparece en la narración luego de un prolongado miedo, ya que “ogni giorno aumentava la paura” (p. 77). Se amplía en el transcurso de la historia el temor percibido principalmente por los partisanos. Por medio de Agnese, la escritora hace constantes reflexiones sobre lo que representa la muerte para ellos: una lucha sin fin, en donde lo único deseado es una muerte total, no sólo del cuerpo, sino del alma. La destrucción de todo signo de vida, que no permanezca ni una sola huella de la tormentosa existencia vivida:

Sarebbe bello che la morte li disfacesse, come distrugge i sensi, la ragione, la coscienza, la forza dell'individuo; quando uno muore non dovrebbe rimanere niente di lui, una nuvola, un respiro, e il posto dove è caduto (p. 81).

Conforme las batallas se vuelven más constantes la muerte se localiza tan cercana a los partisanos que pueden casi acariciarla: “I ragazzi vedevano la morte, gli sventagliava sulla faccia” (p. 153); la observan tan próxima que el temor de ella no puede ser más abrumador. El hombre es según Delumbeau “el único en el mundo que conoce el miedo en un grado tan temible y duradero”.<sup>6</sup> No es extraño, por lo tanto, ver la resignación y el abandono en los rostros de los partisanos ante un peligro inminente: “Aveva capito che ormai era la stessa cosa; andare, stare: pericolo di morte” (p. 56).

---

<sup>6</sup> J. Delumeau, *op. cit.*, p. 22.

En el ambiente de guerra es difícil sustraerse al miedo, es “un lavoro inutile, –pensava l’Agnese, –un lavoro della paura” (p. 100). En ciertos momentos la desesperación parece ganar cada vez más terreno, porque no se consigue frenar la constante agresión de los alemanes, y los partisanos sufren todo tipo de miedos: “Maledetta paura, maledetto l’inferno che hanno fatto con tutti quegli spari, maledetto me che ho perduto la testa e sono andato dietro a quelli lì” (p. 342).

En la novela, Renata Viganò logra recrear un cuadro histórico de lo que consistió la *Resistenza*, con los sufrimientos, los miedos que se vivieron en ese período. Estos temores se transformaron, sin embargo, en victorias propias y triunfos a su vez de la colectividad en su esencia más profunda.

El miedo en *Uomini e no* no adquiere las dimensiones que se pueden ver en *L’Agnese va a morire*, debido a las pocas ocasiones en que los partisanos se enfrentan a situaciones riesgosas o extremas; por el contrario en la novela de Viganò la guerra adquiere proporciones mayores, desplegando un ambiente siempre adverso, peligroso e inseguro, por lo que cada personaje se enfrenta al temor del exterior y a sus propios miedos. En *L’Agnese va a morire* es más claro ver cómo la *Resistenza* fue un movimiento destructivo y desesperante, en donde las esperanzas parecen diluirse al verse los partisanos superados por los temores a la naturaleza y su lucha por conseguir sobrevivir.

### **3. EL AMOR**

El amor es un sentimiento presente en las dos obras, sólo que expresado de distinta manera: en la novela de *Uomini e no* el amor es de pareja, el que une a Enne 2 y Berta, pero que por distintas razones no se logrará concretar, a pesar de los intentos de ambos por estar juntos. En cambio, en *L’Agnese va a morire* tenemos un amor maternal, el que Agnese profesa primero a su esposo, luego a la gata, y después a los partisanos, que adoptará como hijos, cuidándolos y proporcionándoles los afectos de una madre.

#### **a) *Uomini e no***

Desde las primeras líneas de la novela *Uomini e no*, Vittorini nos presenta antes que cualquier otra cosa, el encuentro de Enne 2 con Berta, como ya se ha mencionado. Ha pasado ya tiempo desde la última vez que se vieron y a pesar de la distancia continúa el amor entre ellos, el deseo de estar juntos sigue presente, sólo que no saben cómo

expresarlo, debido al tiempo que llevan de no verse y al matrimonio de ella: “Abbassò la voce. «Vuoi prendermi?» gli chiese. «Prendimi e facciamola finita.» «È di questo che hai voglia? Di farla finita?» «Non so. Ho voglia che tu mi prenda». «Di questo ho voglia anch’io»” (p. 6).

El amor de Enne 2 por Berta se deja entrever por el hecho de tener en su vida sólo amigas, las cuales no han hecho que se olvide de ella, ni ha podido sacarla de su mente: “«Peccato!» disse la vecchia. «Egli è sempre con le compagne, ma mai l’ho veduto con la sua compagna. Non ha una donna, quest’uomo. Non ha una compagna?»” (p. 11). Al no tener una pareja, Enne 2 no puede ser totalmente feliz y la finalidad por la que lucha se ve empañada porque al no sentirse completo él mismo, no puede disfrutar completamente sus triunfos sobre el enemigo: “Un uomo è felice quando ha una compagna. Non possiamo desiderare che un uomo sia felice?” (p. 12).

Selva es el único personaje que se da cuenta que Berta y Enne 2 no son felices, que ella, a pesar de estar casada, no tiene tampoco un compañero; al seguir separados no podrán ser felices, como no lo han sido hasta ese momento: “«non siete felici» disse Selva. «Lei non ha un compagno e tu non hai una compagna. Non siete felici»” (p. 15). No se puede luchar por liberar a la gente, reflexiona Selva, si primero no se conoce la felicidad en sí mismo; la batalla se vuelve más complicada y en algunos instantes hasta inútil: “Volete lavorare per la felicità della gente, e non sapete che cosa occorre alla gente per essere felici. Potete lavorare senza essere felici?” (*id*).

Los deseos por parte de Enne 2 y Berta están presentes aún, pero ella se encuentra en un dilema: no olvida que pertenece a otro hombre y que mientras siga unida a él no puede ser la compañera de Enne 2: “Non posso stare con te e poi essere anche di quell’uomo” (p. 17). El amor que se tienen, sin embargo, es muy grande, ha resistido al tiempo y la distancia. Ambos no sólo desean que sus cuerpos se posean, quieren algo más: estar siempre juntos y no volver a separarse, pero eso por ahora es imposible: “Non voglio soltanto che tu mi prenda. Voglio di piú.» «Tutti e due vogliamo di più»” (*id*).

Nos enfrentamos a dos situaciones muy diferentes: por un lado Berta, al separarse de Enne 2, se va con el marido; mientras Enne 2 se queda sólo esperando su regreso, y debido a esta esperanza del retorno de ella, no ha comenzado ninguna relación afectiva con otra mujer.

El amor, como ya se ha mencionado, no sólo aparece en la narración con letra redonda, sino también en las partes en cursiva, donde se retrocede en el tiempo con la finalidad de cambiar las decisiones que toma Berta con relación a su vida amorosa. Para ser más específicos Vittorini nos traslada a la infancia de Enne 2 insertando en este mismo espacio a Berta, a quien por cierto Enne 2 solamente conoce desde hace diez años. Enne 2 intentará desde su infancia enamorarla y así evitar que ella encuentre a su marido y se vaya con él: “Non voglio che continui. Non voglio che accada quello che è accaduto. Non voglio che incontri quell’uomo. Voglio fermarla!” (pp. 39-40).

Conforme la narración transcurre, la historia de amor de Enne 2 y Berta se vuelve más intensa, aunque sin encontrar una solución viable para su relación. No han estado unidos de manera física, pero Enne 2 está seguro que se han pertenecido desde siempre y con esta concepción idealista ha podido continuar adelante:

Non dovremo piú aspettare? Non dovremo più aspettare. Sei mia moglie, allora? Lo sono se mi vuoi. Mi vuoi? Oh! Lo sei sempre stata. Lo sono soltanto da stamattina. Lo sei da sempre. Lo sei sempre stata (p. 130).

Enne 2 mantiene su recuerdo presente, simbolizado con el vestido de ella que tiene colgado atrás de su puerta, desde el día que ella se fue la primera vez. La prenda representa el amor que Enne 2 le profesa a Berta desde su primer encuentro y que permanece igual de intenso y actual: “«Non lo sei sempre stata?» disse Enne 2. «Lo sei sempre stata.» Tolsse giù il vestito di donna ch’era dietro la porta. «Non vedi che lo sei sempre stata?»” (p. 131).

Para Enne 2, Berta representa todo en la vida, por eso no repara en palabras y expresiones para evidenciarlo constantemente, no queda duda del cariño que siente Enne 2 por ella: “Sei ogni cosa che è stata e che è. È tua moglie? Mia moglie. Mia nonna e mia moglie. Mia madre e mia moglie. La mia bambina e mia moglie. Le montagne e mia moglie...” (p. 132).

Berta deja a Enne 2 con la intención de terminar su relación con su marido para luego regresar y quedarse definitivamente con él. Enne 2 continúa con su trabajo en la lucha partisana, y a pesar de que se acerca su muerte, él permanece con la esperanza de la llegada de Berta, es consciente que el ir y venir de ella ha sido constante, pero espera que por fin ella regrese para quedarse definitivamente con él. Sabemos, sin embargo, que este ferviente deseo de Enne 2 no llegará a concretarse:

Fumava, pensava alla sua cosa di dieci anni con Berta, e sapeva che Berta sarebbe tornata. Era sempre tornata, sempre ripartiva, poteva continuare così anche sempre, tornare, ripartire, e una volta poteva anche non ripartire più (p. 183).

En la novela se observa cómo no existe ninguna evolución del amor de Enne 2 por Berta, se da el encuentro y por un momento se piensa que iniciará una relación estable entre ellos, pero conforme la narración transcurre, se va diluyendo la idea de una posible fusión de su amor; el mayor impedimento es que ella no le ha puesto remedio a su matrimonio, en los diez años que llevan de conocerse.

### **b) L'Agnese va a morire**

En *L'Agnese va a morire* podemos observar una manera distinta de amor, no el de pareja, como en el caso de Berta y Enne 2, sino el de una mujer cariñosa y entregada a sus seres queridos. Agnese, por el cariño que siente por su marido, enfermo desde hace años, trabaja duro todos los días para que él no tenga que preocuparse por nada, lo atiende y siempre está pendiente de sus necesidades. Debido a la entrega, dedicación y cuidado que Agnese le profesa a su esposo, se preocupa mucho cuando los alemanes se lo llevan: "L'Agnese lo afferrò per un braccio, lui indietreggiò, liberandosi con uno strappo. -È malato, -disse l'Agnese. -Non può lavorare" (p. 15).

Al refugiarse Agnese en la lucha armada cocinará para los partisanos, realizará los trabajos cotidianos de las brigadas y no sólo eso: estará pendiente de que nada les falte, de sus necesidades y deseos: "Preparargli da mangiare, che non mancasse niente, lavare la roba, muoversi sempre perché stessero bene" (p. 92).

Agnese se gana poco a poco el aprecio de todos los partisanos, con sus constantes cuidados, con el coraje que demuestra ante cada eventualidad y sobre todo por el espíritu de sacrificio que siempre demuestra ante todas las situaciones complicadas, por el valor que demuestra al realizar su labor a pesar del peligro constante:

Arrivò coperta di sudore quasi fosse d'estate a mietere al sole. -L'Agnese! -gridò Clinto che la vide dalla finestra. Le vennero incontro tanti che conosceva, [...], tutti i ragazzi dell'accampamento. Dicevano: -stai bene, Agnese? -Come mai con questo tempo? -Venite dentro a scaldarvi, -come se fosse arrivata la mamma (p. 119).

La dedicación de Agnese para desempeñar cualquier encargo asignado, es reconocida y valorada por los partisanos, que se dirigen a ella con el nombre de madre, para acentuar el cariño que sienten: “–Povera mamma Agnese, -disse. –Quanta strada hai fatto–” (p. 125).

Los partisanos toman a Agnese en consideración en todas sus conversaciones, pidiéndole consejos: “–Tu che cosa ne dici, mamma Agnese? –lo non capisco niente, –rispose lei, levando dal fuoco la padella, –ma quello che c’è da fare, si fa” (p. 142 ).

La constante convivencia entre los partisanos y Agnese ha dado como fruto una amistad y aprecio mutuo, ella no tiene familiar alguno por quien preocuparse, sólo los tiene a ellos. Desea el término de la guerra no por un deseo de bienestar personal, sino, más bien, por el de todos ellos: “Non pensava mai a quello che avrebbe fatto dopo la guerra. Ne desiderava la fine per «quei ragazzi», che non morisse più nessuno, che tornassero a casa” (*id*).

El cariño de Agnese crece con la convivencia constante. Es tal su estima que arriesga su propia vida con tal de salvaguardar la de ellos. En varias ocasiones se encuentra de frente al enemigo y no piensa en el riesgo que corre, lo único que intenta es mantener a salvo a sus hijos adoptivos del inminente peligro, por lo que los encubre y miente sobre sus identidades:

Aevano sulle mostrine il zigzag delle SS. –Sì, –rispose l’Agnese. –lo madre, miei figli, marito, tutti lavoro, «arbaiten» nella Todt–. La SS tese la mano: –Papar. –disse. L’Agnese aprì il cassetto, mostrò le carte, erano tre, con firme, date, timbri a sacco (p. 220).

Un motivo esencial que los partisanos tienen para salir airosos de esta guerra, es sin duda el amor por la vida, un sentimiento indispensable y necesario para poder lograr, con la unión y apoyo mutuo, salir vivos de esta guerra:

Chi tradiva veniva immediatamente eliminato, e si castigava con severità anche un piccolo errore: era necessario, dunque, che la fedeltà, il coraggio, l’amore per la Resistenza, fossero riconosciuti, tenuti in conto (p. 227).

En ambas obras el amor se vislumbra desde dos maneras distintas. En *Uomini e no* se expresa el amor de pareja, un sentimiento que se percibe desde el inicio, pero que no se logra realizar, frenando y dificultando la manifestación de las demás emociones. En *L’Agnese*



*va a morir* el amor maternal es el motor que impulsa a Agnese a cuidar de los partisanos y a seguir junto a ellos hasta el fin, lo mismo sucede para ellos, quienes ven en Agnese un apoyo emocional para continuar con su lucha. Es gracias a este sentimiento expresado de maneras diferentes que se logra mantener la unión y la esperanza.

## CONCLUSION

El desarrollo del trabajo ha pretendido revelar las perspectivas que ambas obras tienen por sí mismas, podemos ver entonces cómo para Genette la perspectiva es: “un todo cerrado, ordenado, coherente y justificado”,<sup>1</sup> y que además posee su propio “equilibrio, sus tensiones internas”.<sup>2</sup> Para mantener cierta lógica primero se analizó cada novela por separado, para después tener elementos para relacionarlas entre sí.

A la relación que existe entre el narrador y los hechos narrados se llama perspectiva, en este caso estamos delante de narradores que poseen un gran conocimiento respecto a los hechos relatados de la guerra, entonces el narrador de *Uomini e no* y de *L’Agnese va a morire* son observadores y la información plasmada contiene sus propios puntos de vista. Vemos entonces como *Uomini e no* la perspectiva está orientada a un plano ideológico y estilístico, mientras de manera divergente a lo anterior *L’Agnese va a morire* se centra en el espaciotemporal y perceptual.

Con respecto a los temas se develan dos variadas perspectivas que se corresponden en algunos puntos y se distancian en otros. Vittorini plantea al respecto de la lucha una visión clara, universal e idealista del movimiento de la *Resistenza*, mientras que sobre el mismo punto Viganò ofrece un aspecto impreciso, reducido y elemental del propósito de la guerra, debido en gran medida a las grandes dimensiones del mismo en *L’Agnese va a morire*.

Se observa en *Uomini e no* una conciencia despierta y abierta con la aceptación de riesgos y en la novela de Viganò un limitado conocimiento de las causas y un lento proceso de aceptación. Es decir, en Vittorini encontramos un fuerte sentido del deber, en cambio, en *L’Agnese va a morire* se observa un alto grado de supervivencia. Entonces los partisanos en *Uomini e no* tienen propósitos claros, ideología propia y su objetivo es, en consecuencia, lógico; mientras en la novela de Viganò se introducen los partisanos a la guerra por intuición natural, por puro instinto.

La perspectiva con respecto al miedo es sosegada debido a las especiales circunstancias de ciudad donde se llevó a cabo la guerra partisana en la obra de Vittorini, en cambio, en la novela de Viganò estamos delante de enormes proporciones de terreno donde se desarrolló la lucha, surgiendo varias manifestaciones del miedo: la agresión, la inseguridad, el abandono y las tres juntas llevan a la muerte. Entonces de manera

---

<sup>1</sup> Véase Helena Beristáin, *Diccionario de Retórica y poética*. México: Porrúa, 2001, p. 491.

<sup>2</sup> *Idem*

conundante vemos en *Uomini e no* el ambiente urbano, o sea, limitado y en *L'Agnese va a morire* el rural, es decir, un espacio abierto

Se pueden extraer dos tipos de miedo: el interno y el externo. En *Uomini e no* se devela el miedo externo ya que el foco de atención está en el temor que surge de presenciar trágicos sucesos ajenos, las muertes de inocentes. En *L'Agnese va a morire* se observa el miedo interno ya que se gira en torno a las preocupaciones y temores propias de cada persona, se extiende un verdadero cuadro del miedo.

Además podemos ver en la novela de Vittorini el enemigo con nombre y rostro, ataque dirigido a seres conocidos, mientras en la novela de Viganò el foco de atención enemigo se generaliza, se extiende a todos los alemanes y fascistas.

Existen además dos visiones respecto al sentimiento amoroso que están impregnadas en las novelas: por un lado, en *Uomini e no* se manifiesta un amor de pareja con todos sus enredos, dudas y fortalezas; por el otro, en *L'Agnese va a morire* se da un amor maternal con las atenciones, cariños y detalles que construyen un lazo así.

Durante toda la obra de Vittorini se observa un amor inamovible y con objetivos imprecisos, a diferencia de lo que sucede en la novela de Viganò, donde el continuo trato enriquece y retroalimenta el amor maternal, se observa un recíproco aprecio.

Entonces podemos ver cómo *Uomini e no* y *L'Agnese va a morire* son dos novelas escritas cada una con un objetivo distinto; por un lado Elio Vittorini con un fin más pensado, mostrando invención e innovando la novela sobre todo en las partes en cursiva, y por el otro Renata Viganò con una necesidad más natural, la de contar su propia experiencia, ambos con el cometido de plasmar la propia historia en un lenguaje lo más sencillo y directo posible, prestando la necesaria atención al intelectualismo y a las artificialidades.

Existe entonces en *Uomini e no* un mayor desapego a los lineamientos de la novela testimonial, en especial se observa en las partes en cursiva, y de manera opuesta vemos en *L'Agnese va a morire* más acorde novela-documento.

El análisis de las dos obras, *Uomini e no* de Elio Vittorini y *L'Agnese va a morire* de Renata Viganò, mostró muchas diferencias a nivel formal: los títulos por ejemplo en una frase sencilla en el caso de *Uomini e no* y de lado opuesto en *L'Agnese va a morire* una frase completa; en la estructura vemos en la obra de Vittorini dos partes, la de letra redonda y la parte en cursiva, cada una con sus características propias, y en Viganò nos encontramos con

un texto unificado. A nivel de contenido encontramos más similitudes evidentes y fácilmente localizables: los personajes secundarios, incidentales y antagónicos, los elementos de realidad en ambas obras, y el tema sobre todo el la lucha y un poco menos el del miedo. Esto no es de extrañar ya que ambas novelas comparten el movimiento de la *Resistenza*, aunque cada obra la plasmó con su toque característico.

En Vittorini la cuestión privada sirve para crear un contraste entre la vida y los problemas cotidianos de la gente y la tragedia y las obligaciones morales históricas en las que se ven envueltos. Mientras que en la novela de Viganò todas las acciones son consecuenciales, todo se envuelve en la retórica exaltación de la lucha, todo es funcional a ella.

En las dos novelas, la narración conserva el orden natural de los hechos ya que, como dice Daniela Aronica, que analizó las dos novelas:

Se concentra como un encadenamiento de distintos episodios que, en su conjunto, componen una historia coral, al quedar rebasados los límites del punto de vista circunscrito, aunque privilegiado, adoptado por estos narradores [Vittorini y Viganó] que cuentan sólo lo que han protagonizado o han sabido de fuentes absolutamente fiables.<sup>3</sup>

A pesar de las coincidencias que se han mostrado en este análisis, las diferencias son más evidentes debido a la experiencia previa, tanto literaria, como social y de género en ambos escritores. Cada uno a su manera y con sus recursos nos mostró un aspecto de la *Resistenza*, más emotivo y sencillo en el caso de Viganò, mucho más intelectual y complejo en el de Vittorini. La trascendencia de ambas obras radica en la experiencia personal de Elio Vittorini y Renata Viganò que adquiere sentido en la medida en que es interpretada como testimonio moral y paradigmático de un hecho real.

---

<sup>3</sup> D. Aronica, *op. cit.*, p. 103.

## **BIBLIOGRAFÍA DIRECTA**

Viganò, Renata. *L'Agnese va a morire*. Introducción de Sebastiano Vassalli. Torino: Einaudi, 1949.

VITTORINI, Elio. *Uomini e no*. Milano: Mondadori, 1990.

## **BIBLIOGRAFIA INDIRECTA**

AGNOLETTO, Giuseppina. "Guerra e Resistenza: rifelssi nella letteratura italiana del secondo dopoguerra", Franca BIZZONI y Mariapia LAMBERTI, eds en *Palabras poetas e imágenes de Italia..* México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1997.

ALEJOS, José. "Jugar y dialogar. Lenguaje y sociedad en Wittgenstein y en Bajtín" en Esther Cohen, ed. *Aproximaciones. Lecturas del texto*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1995.

APPENDINI, Ida. *La literatura italiana de los primeros 50 años del siglo XX*. Trad. María de los Angeles Pérez. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1960.

ARONICA, Daniela. *El Neorrealismo italiano*. Madrid: Síntesis, 2004.

ASOR ROSA, Alberto. *Storia e antologia della letteratura italiana. La crisi dello Stato liberale e l'età del fascismo*. Vol XXI. A cura di Alberto Abruzzese. Firenze: La Nuova Italia, 1974.

ASOR ROSA, Alberto. *Scrittori e popolo. Il populismo nella letteratura italiana contemporanea*. Roma: Savelli, 1979.

BAQUERO, Mariano. *Estructura de la novela actual*. Barcelona: Planeta, 1975.

BAQUERO, Mariano. *¿Qué es la novela? ¿Qué es el cuento?* Murcia: Universidad de Murcia, 1998.

BARTHES, Roland, Tzvetan TODOROV, et al. *Análisis estructural del relato*. Trad. Beatriz Dorriots. México: Premià, 1982.

BATTAGLIA, Roberto. *Storia della Resistenza italiana, 8 settembre 1943 - 25 aprile 1945*. Torino: Einaudi, 1964.

BERISTÁIN, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa, 2001.

BIANCHI, Edith. *Teoría literaria*. Barcelona: Daly, 1998.

BINNI, Walter. *I classici italiani nella storia della critica*. Vol. III. Da Fogazzaro a Moravia. Firenze: La Nuova Italia, 1977.

- BOCCA, Giorgio. *Storia dell'Italia partigiana. Settembre 1943 Maggio 1945*. Bari: Laterza, 1966.
- BONCHINO, Antonio. *La letteratura del dopoguerra. Il romanzo tra impegno e evasione, 1918-1963*. Roma: Nuova Òmicron, 1997.
- BOURNEUF, Roland y Réal OUELLET. *La novela*. Trad. Enric Sullà. Barcelona: Ariel, 1989.
- BRANCA, Vittore. *Dizionario critico della letteratura italiana*. Vol. IV. Torino: Unione Tipografica, 1992.
- CALVINO, Italo, *Il sentiero dei nidi di ragno*. Milano: Mondadori, 1993.
- DE TORO, Alfonso. *Los laberintos del tiempo: temporalidad y narración como estrategia textual y lectoral en la novela contemporánea*. Sevilla: Vervuert Verlag, 1992.
- Dizionario del fascismo*. Al cuidado di Victoria de Grazia y Sergio Luzzatto. Vol. II. L-Z. Torino: Einaudi, 2003.
- DELUMBEAU, Jean. *El miedo en Occidente*. Trad. Mauro Armíño. Madrid: Taurus, 1989.
- DENTI, Alberto, Elisabetta SEVERINA y Alessandro ARETINI. *Moduli di letteratura italiana ed europea. La seconda metà del Novecento*. Milano: Signorelli, 2001.
- FIORENTINO, Luigi. *Narratori del Novecento*. Verona: Edizioni Scolastiche Mondadori, 1971.
- GAYOL, Manuel. *Teoría literaria*. Barcelona: Mediterráneo, 1964.
- GARCÍA, José Ángel. *Acción, relato y discurso. Estructura de la ficción narrativa*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1998.
- GARCÍA, Kurz, Beaujour ROJAS, et al. *La nueva novela europea*. Madrid: Guadarrama, 1968.
- GARCÍA, Miguel. *Hacía una teoría general de la novela*. Madrid: Arco libros, 1998.
- LUPERINI, Romano. *Il Novecento*. Tomo 2. Torino: Loescher, 1985.
- MALATO, Enrico. *Storia della letteratura italiana. Il Novecento*. Vol. IX. Roma: Salerno, 2000.
- MANACORDA, Giuliano. *Storia della letteratura italiana contemporanea 1940-1965*. Roma: Editori Riuniti, 1972.
- MILANINI, Claudio. "El neorrealismo en literatura," *Lecciones de literatura italiana contemporánea*. Barcelona: Ariel, 1996.
- MOLLIA, Franco. *Novecento. Antología della critica, della poesia e della narrativa italiana contemporanea*. Roma: Cremonese, 1963.
- PAREDES, Alberto. *Manual de técnicas narrativas. Las voces del relato*. México: Grijalbo, 1993.

- PETROCCHI Giorgio y Pompeo GIANNANTONIO. *Letteratura, critica e società del Novecento*. Napoli: Loffredo, 1974.
- PETRONIO, Giuseppe. *L'attività letteraria in Italia*. Palermo: Palumbo, 1994.
- PIMENTEL, Luz Aurora. *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. México: Siglo XXI, 1998.
- PULLINI, Giorgio. *La novela italiana de la posguerra, 1940-1965*. Trad. José Miguel Velloso. Madrid: Guadarrama, 1969.
- ROSSI, Annunziata. *La novela italiana contemporánea*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1975.
- SAROGNI, Emilia. *La donna italiana. 1861-2000. Il lungo cammino verso i diritti*. Milano: Il Saggiatore, 2004.
- SEGRE, Cesare y Clelia MARTIGNONI, *Leggere il mondo. Dal realismo al simbolismo*. Vol. 6. Milano: Bruno Mondadori, 2001.
- SEGRE, Cesare y Clelia MARTIGNONI. *Leggere il mondo. Guerra, dopoguerra, secondo novecento*. Vol. 8. Milano: Bruno Mondadori, 2001.
- SEGRE, Cesare y Clelia MARTIGNONI. *Testi nella storia. La letteratura italiana dalle origini al Novecento. Il Novecento*. Vol. 4. Milano: Bruno Mondadori, 1992.
- SPAGNOLETTI, Giacinto. *Profilo della letteratura italiana del Novecento*. Vol. 2. Roma: Gremese, 1975.
- TODOROV, Tzvetan. *Literatura y significación*. Trad. Gonzalo Suárez. Barcelona: Planeta, 1971.
- TOMACHEVSKY, Boris. *Teoría de la literatura*. Trad. Marcial Suárez. España: Akal, 1982.
- VILLANUEVA, Darío. *El comentario de textos narrativos: la novela*. Barcelona: Júcar, 1989.