

PIER PAOLO PASOLINI: EL ESTILO COMO INVESTIGACIÓN DEL ESTILO

José Muñoz Rivas

Universidad de Extremadura

jmunoz@unex.es

RESUMEN:

El estudio aborda la situación de la poesía de Pasolini en el marco de las poéticas de la segunda mitad del siglo XX en Italia. Particularmente su militancia en el «neoexperimentalismo» que se creó en torno a la revista *Officina*, y su fuerte confrontación con la «neovanguardia» italiana de los años sesenta agrupada en torno a la revista *Il Verri*. Se hace asimismo un recorrido por el particular concepto de estilo en la poesía de Pasolini, desde sus primeros poemas «neorrealistas» hasta los años finales en que el estilo se convierte en un drama sin solución, en una investigación sobre el mismo estilo. Se pone de relieve la gran carga ideológica y política que durante estos años acompaña la compleja reflexión sobre el arte en Italia, así como el esfuerzo de desprovincialización cultural en los años del boom económico y de la sociedad de masas de ambos movimientos literarios.

Palabras clave:

Pasolini, neoexperimentalismo, neovanguardia, neorrealismo, estilo, poéticas italianas.

PIER PAOLO PASOLINI: STYLE AS RESEARCH ON STYLE

ABSTRACT:

This study tackles on the situation of Pasolini's poetry within the framework of mid-twentieth-century Italian poetics, concentrating particularly on his involvement in the «neoexperimentalism» created around the literary journal *Officina*, and his strong confrontation with the Italian «neoavant-

garde» that grouped around the journal *Il Verri* in the sixties. The author also presents an overview of the peculiar concept of style in Pasolini's poetry, from his early «neorealist» poems until his last years when style became an unsolvable drama, in a research on style itself. The strong ideological and political elements which are part of the reflection on art in Italy during these years are also highlighted, as well as the tremendous efforts made by both literary movements in order to deprovincialize culture during the years of the economic boom and mass society.

Key word:

Pasolini, neoexperimentalism, neoavant-garde, neorealism, style, Italian poetics.

La reflexión sobre la poesía que Pier Paolo Pasolini llevó a cabo durante casi tres décadas del siglo pasado según la que esta representa una de las máximas manifestaciones del ser humano, su culto por la poesía como el lugar emblemático del arte por excelencia, encierra desde luego una gran complejidad. Y muy especialmente si consideramos su concepto de estilo, que Pasolini fue perfilando durante toda su vida a través una obra que se movía en distintos ámbitos, como la poesía (con una concepción muy amplia del género), la narrativa (con grandes conexiones con la poesía), y por supuesto el cine y el teatro. Este último, en cambio, quedaría como relegado a la última etapa truncada por la muerte violenta, dejando el autor una actividad suficiente en este campo para que podamos afirmar que tenía intenciones de afrontarlo con más decisión alrededor de 1975, continuando el camino iniciado dos años antes con *Calderon* y *Affabulazione*.

El título que he ofrecido al presente estudio quiere precisamente indicar el gran peso que la reflexión sobre el propio arte tuvo en la obra pasoliniana, y muy especialmente en su poesía, que como he indicado será siempre para el autor un espacio reservado a lo sublime. A este quedarán subordinadas el resto de actividades intelectuales (y si queremos, sociales, comunicativas), que habría que entenderlas en buena medida como una intensa dialéctica en torno al estilo. En esto, Pasolini se distancia de los

poetas de su generación, por no mostrando una evolución paralela a estos, como más adelante afrontaré, sino más bien desde muchas perspectivas, una trayectoria personalísima y especialmente compleja con los años.

Conuerdo en este sentido plenamente con Alfonso Berardinelli (2005: 13-37) cuando defendía que la literatura de Pasolini no se encierra nunca en sus propios valores, y que el estilo para Pasolini no era importante si no buscaba o no realizaba una verdad, incluso si esa verdad lo destruía, afirmando:

El estilo, la forma, es un signo de alguna otra cosa. Aquí la literatura está muy lejos del «uso autorreferencial» del lenguaje: no es indiferente al conflicto entre lo verdadero y lo falso, lo justo y lo injusto, la inocencia y la culpabilidad [...] En los casos extremos [...] la propia poesía se convierte en un instrumento al servicio de una lucha comunicativa que busca restablecer el sentido de la justicia en la polis, en la esfera pública (Berardinelli, 2006: 36).

La posición de Pasolini en el cuadro de las poéticas del Novecientos en Italia es especialmente difícil, y sin duda esta dificultad tiene que ver con su concepción en general de la poesía, y en particular del estilo de la poesía, al que él le ofrecía una concepción muy amplia. Especialmente si consideramos las poéticas imperantes a mitad de los años cuarenta en Italia, cuando el «reorrealismo» en narrativa, cine y ligeramente en poesía estaban de moda (Siti, 1980), e iniciaba la andadura de la corriente poética que se llamó «hermetismo», en la que habría que situar a los poetas de la generación de Pasolini (y amigos fraternos) a los que me referiré más adelante, especialmente Vittorio Sereni, Attilio Bertolucci, y Sandro Penna. Unos poetas que inculcaron en Pasolini su particular adhesión al canon hermético a través de la frecuentación personal (Siti, 2015; Berardinelli, 2006; Lorenzini 1991).

Una panorámica de este periodo tan rico y complejo nos la ofrece Luciano Anceschi, quien bajo la sugestión de la lectura del *Probleme der Lyrik* ([1951] de Gottfried Benn, afirmaba que solo en estrecho contacto con la realidad de la cultura del siglo se puede entender la particularísima polaridad dentro de la que viven las razones de la poesía del Novecientos. Y entre el polo de una idea de poesía como lírica, arte anacoreta, poesía que nace de la contemplación de la actividad poética que se manifiesta como

única finalidad, y el polo de una idea de poesía como incremento de la vitalidad, o como «impulsion of live», como «poesía para la vida», estaría la realidad de la poesía como ha estado en la presencia de las obras.

Y consecuentemente, continuaba Anceschi, los límites del horizonte comprensivo de una vasta experiencia vivida y viviente (Anceschi, 1968: 237-255). En la primera manifestación poética encontraba una «exasperación del yo» (de algún modo demiurgica y sacra) con una reducción de los contenidos objetivos. En la segunda, se tendría en cambio una «reducción del yo» (que es también una reducción de lo demiurgico, de lo sacro), y casi un desencadenarse de los contenidos objetivos.

Esta distinción creo que contiene esquemáticamente muchos desarrollos críticos que se han efectuado hasta nuestros días sobre la poesía de la segunda mitad del Novecientos en Italia y en Europa, tanto en la zona de la historia de la literatura italiana, como en el estudio de la historia de las poéticas del Novecientos. Y muy especialmente, los estudios derivados del entramado epistemológico de Anceschi, la hermenéutica literaria, y su escuela en la Universidad de Bolonia, donde no casualmente nació la revista *Il Verri*, que él dirigió durante años desde 1956, donde aparecieron los primeros textos teóricos y de creación de la neovanguardia italiana de los años sesenta.

La poesía tradicionalmente llamada «hermética» por la crítica italiana pertenecería a la primera categoría (o polo), y la tendencia a la «reducción del yo» englobaría la poesía de la posguerra, y la posterior neovanguardia que mantienen a pesar de las enormes distancias en las que lógicamente no puedo detenerme ahora, un interés común de renovación, o al menos de salida a la crisis del lenguaje poético de la segunda mitad del siglo XX en Italia. Aglutinando a muchos intelectuales jóvenes que todavía no habían decidido con claridad su camino en la literatura pero que mantenían en común el interés eminentemente renovador. Y más aún la necesidad apremiante de desprovincialización de la literatura italiana, y consiguiente apertura de esta a un contexto mucho más internacional y «actual».

Especialmente la que representaban los padres de la poética contemporánea después de Charles Baudelaire, es decir, Thomas Stearns Eliot y Ezra Pound, con quien precisamente Pasolini y otros autores italianos

van a tener una especial relación literaria, y personal en el caso de Pound. Otros artistas de vanguardia como Alfred Jarry, o los poetas franceses del grupo «Tel Quel» (Giuliani, 1968), empezarán a difundirse en las revistas de poesía del momento y abrirán un espacio para la publicación cada vez más normal de textos vanguardistas. Y resaltaría en este rápido e injusto evidentemente cuadro indicativo de las nuevas «fuentes» de la poesía neovanguardista italiana al americano Dylan Thomas, que va a ser traducido y especialmente admirado por poetas como Alfredo Giuliani, sobre el que volveré, en cuya obra es posible advertir también la influencia de Eliot, de Pound, y emblemáticamente también la de Eugenio Montale.

Un poeta, Montale, que a mitad de siglo se encuentra en plena producción, y que junto a Giuseppe Ungaretti representa indiscutiblemente para todos la etapa «príncipe» de la poesía italiana del Novecientos, la indiscutida gran poesía del Novecientos por anacoreta que se quiera presentar, en cuyo seno se despliegan el resto de planteamientos, incluso los reactivos a esta poesía. Es en este sentido importante constatar, pensando concretamente en Pasolini, las conexiones de muchos de sus poemas con planteamientos que provenían del hermetismo, y especialmente como he afirmado más arriba, de poetas herméticos muy cercanos a su mundo literario y personal como por ejemplo Vittorio Sereni y Attilio Bertolucci, con quienes Pasolini mantuvo una fraternal complicidad intelectual durante toda su vida¹.

Y lo mismo podría afirmarse de otros poetas «neoexperimentalistas» y «neovanguardistas», que incluso son apoyados y celebrados en sus inicios por Ungaretti o Montale, o por ambos a la vez, ya que como he afirmado su magisterio nunca se discutió dentro de la poesía, a pesar de los escándalos políticos que condujeron a la caza de brujas en la posguerra, centrados más bien en la figura de Ungaretti (1984), por su coqueteo con el fascismo prebélico, que favoreció bastante a su aislamiento en muchos sectores de la cultura italiana.

La dialéctica entre las nuevas poéticas de la segunda mitad del siglo se nutre también de los logros a los que la poesía había llegado en la primera mitad del siglo, y la segunda guerra mundial determinaría con creces la nueva dirección de estas poéticas. Fundamentalmente, como es

conocido, de la prosa (y desde luego el cine) a través del «neorrealismo», así como de la poesía a través del «neoexperimentalismo». Y muy especialmente el mundo personal y artístico de Pasolini, que siempre se mantuvo de algún modo fiel al espíritu de libertad creativa y de determinación política que se instaló en Europa en la posguerra.

La distinción anceschiana que he comentado más arriba podría ampliarse convenientemente, o articularse mejor incluyendo la llamada «poesía neorrealista», que Edoardo Sanguineti², uno de los teóricos de la neovanguardia, denominaba en su discutidísima antología de la poesía italiana «experimentalismo realista» (Sanguineti, 1971: xxix-lxi) para ofrecer quizá un marco más amplio, y cohesionar más convenientemente la actividad de Pasolini (1922-1975), que si bien prepara su primer poemario *Poesie a Casarsa* para la publicación en 1942, inicia con extraordinaria precocidad su escritura poética durante su compleja y dura adolescencia, cuando ya le es fácil advertir su especial capacidad para escribir poesía en dialecto friulano, en italiano, en lenguas «romances». Es decir, para escribir fuera del lenguaje poético institucionalizado en la Italia del Novecientos, y consagrado por los grandes poetas que he citado, es decir, Montale, Ungaretti y Salvatore Quasimodo.

O para escribir, como constató Aldo Ruffinatto en la década de los setenta³ al realizar la edición crítica de sus poemas en «casi español», o pseudoespañol (1976: 93-114), donde es posible encontrar al joven Pasolini a la búsqueda infatigable de una lengua capaz de satisfacerlo. Mostrando la búsqueda de una nueva lengua dentro de una especie de hibridismo lingüístico (románico) muy singular que lo acompañará durante toda su vida de escritor.

También muy probablemente para evitar un choque frontal con la poesía hermética, o huir, salir de la presión del hermetismo, ayudado en un primer momento por la lengua del admirado y estudiado en su juventud Giovanni Pascoli, como ha mostrado Pier Vincenzo Mengaldo (1980: 125-151)⁴, por la poesía francesa decadente (especialmente de Arthur Rimbaud y Paul Verlaine). Y en definitiva, por autores decimonónicos italianos como Niccolò Tommaseo, y otros recopiladores y traductores de textos populares. Estas influencias, o más bien, estas presencias a veces muy curiosas en su

fase poética decisiva confirman hasta qué punto el joven Pasolini es capaz de recurrir incluso al material más tradicional para la búsqueda de un estilo. Activando sin ningún problema un «neoclasicismo» manierista y decadente en su poética cuando lo consideró necesario, como muchos críticos han indicado, realmente sugestivo e inconfundible de la primera producción pasoliniana.

El primer experimentalismo de Pasolini es muy visible especialmente en sus inicios poéticos en dialecto friulano, cuando a través de la lengua materna de su madre⁵, Pasolini evitaba la poesía que Benn y Anceschi denominaban «anacoreta», a la búsqueda de un lenguaje poético y de un estilo como vengo argumentando que en buena medida fue el drama no resuelto, como el mismo autor reconoció en varias ocasiones, de quien se mueve en la obsesión del estilo como investigación, sin conseguir nunca la adopción de uno concreto, o más o menos configurado, sino la suma, el cúmulo de muchos estilos a la vez.

De hecho, en el importante artículo *La libertà stilistica*, el poeta aclara con su inconfundible prosa ensayística la relación problemática entre estilo e ideología:

Malgrado questa rinuncia, dunque, alla sicurezza di un mondo stilistico maturo, raffinato e anche drammatico –nell'interno dell'anima– (e di cui del resto non possiamo cessare di restare usufruttuari), nessuna delle ideologie «ufficiali» attraverso cui interpretare la «vita di relazione», e magari metterla in rapporto con la vita interiore, ci possiede. È una indipendenza che costa terribilmente cara: quanto vorremmo, come usa dire, avere scelto (Pasolini, 1957: 23).

Es en esta dirección donde Niva Lorenzini encontraba el ser «contemporáneo» de Pasolini, y precisamente en el hecho de que el estilo en él nunca representaba una certeza, sino más bien un situarse entre estilo e ideología, entre historia y naturaleza. O entre gramscismo y visceralidad, entre elección antiburguesa y la patología de lo distinto, como ha mostrado la crítica boloñesa desde luego que con mucha prudencia, consciente de que es en esta cuestión del estilo donde recae el peso del neoexperimentalismo artístico tan personal y tan sumamente complejo de Pasolini.

En su opinión, tanto la centralidad del «yo» como la obsesión de Pasolini de una civilización primitiva, campesina, de cualquier modo siempre preindustrial, le impiden la consecución de un estilo capaz de superar la hegemonía de la lírica hacia una compresencia de géneros y de elecciones estilísticas diferenciadas, que es de cualquier modo el camino que elige el poeta de Casarsa. Es decir, se situaba en el drama no resuelto nunca ni a nivel teórico ni en la práctica poética de quien se mueve en la obsesión de un concepto de estilo como investigación, y es incapaz de dar una solución más satisfactoria a este problema, que recorre toda su producción hasta el final de su escritura (Lorenzini, 1991: 63-71).

El experimentalismo de Pasolini es por tanto difícilmente etiquetable, y en buena medida lo es porque en su taller de artesano de la palabra trabajaba con todo tipo de herramientas y de técnicas que configuraran un estilo que como vengo afirmando es heterogéneo y difícilmente definible en su esencia. De hecho, el contacto con la «poesía neorrealista» que le fue contemporánea, que ha estudiado escrupulosamente Walter Siti antes de hacer la edición crítica de toda su obra (1980: 207-213), viene a reafirmar esta problemática que en el primer Pasolini se hace aguda, al tener el autor una experiencia de la guerra y la resistencia terriblemente traumática también biográficamente. Trasladando a sus abundantes textos de creación literaria, y especialmente poéticos, contenidos tópicos muy a menudo impregnados de elementos biográficos como afirmo especialmente trágicos.

No es ajena la influencia en Pasolini del cine neorrealista de finales de los años cuarenta (Luchino Visconti, Vittorio De Sica, etc.), donde la poética decimonónica verista, o si queremos el naturalismo de Émile Zola italianizado en las novelas de Giovanni Verga a finales del siglo XIX, se recupera para el cine y la literatura como es conocido. Pero con muchas matizaciones importantes, como las que ofrece María Corti:

[...] si può affermare che il neorealismo non ha prodotto né presso i suoi adepti una vera codificazione letteraria né presso il campo d'Agramante una sensazione di rottura, di eversione di qualcosa, come a suo modo per qualche tempo ha prodotto negli anni Sessanta la neoavanguardia [...] Né si è creata per il neorealismo una poetica con regole codificanti come nel naturalismo francese, il che semplificherebbe tutto. Però una paziente lettura dei vari testi neorealistici degli anni indicati e quindi una loro visione complessiva porta a più di una costante (Corti, 1978: 32).

La influencia neorrealista modifica el horizonte de las poéticas italianas de 1945 a 1955 aproximadamente, determinando su nueva orientación y dificultad, como afirma Lucio Vetri (1990: 283-319), haciendo hincapié en que es justamente en esta década donde se produce la tensión al tránsito entre el primer y el segundo Novecientos. De hecho, fruto de esta fase diría que también de adecuación libre a los esquemas narrativos neorrealistas en Pasolini es la película *Mamma roma* (1962), una de sus obras maestras, que sitúan su legado cinematográfico en una posición realmente alta también dentro del panorama europeo de cine «realista».

Esta atmósfera de libertad a la que ya me he referido que aparece en Italia después de la segunda guerra mundial crea por así decir una línea conectiva en su primera poesía que perfectamente podría denominarse como definiendo «neorrealista», y como he señalado está a menudo presidida por la tendencia a la autobiografía, a la confesión abrumadora tan característica de Pasolini. Y a veces también muy polémicamente presentada como interpretación personalísima de la historia, siendo esta una melodía que nuestro autor nunca abandonó con el paso de los años hasta su muerte prematura.

En este sentido, Fernando Bandini ha escrito con lucidez que la reflexión crítica de Pasolini en la revista boloñesa *Officina*, publicada entre los años 1955-1959, tenderá a corregir la instancia «neorrealista» que dominaba la joven poesía italiana después de 1945, y generaba a menudo la quimera de la inmersión profunda de temas sociales en las formas del lenguaje hermético que se había heredado de los padres con la noción de «neoexperimentalismo» (Bandini (2015). O en otros términos, que se produce un claro problema de contaminación de códigos que con los años va a ser una tónica del modo de hacer con la poesía de nuestro poeta, a la deriva en el mar de los estilos, actualizando todo tipo de recursos estilísticos, y situando a la poesía siempre en el punto de mira de sus intereses artísticos más altos y «comprometidos».

De hecho, la producción crítica sobre la obra de Pasolini en los cuarenta años que han transcurrido desde su todavía impune asesinato en 1975 es realmente enorme, sobre todo fuera de Italia. De esta podría

decirse que de un lado está rodeada de un aura de imponente respeto intelectual más que merecido. Y de otro lado, muy a menudo de un fuerte desconocimiento, especialmente de su obra poética y narrativa propiciado en mi opinión por la compleja posición del mismo Pasolini frente a su producción artística. Así como a la mucha confusión, a la conexión incoherente que se establece entre la obra literaria, cinematográfica, ensayística de Pasolini y la cultura italiana de izquierdas en este momento político de Europa, o propiamente del P.C.I., que en los años setenta consigue sus máximos resultados electorales.

E incluso, para muchos estudiosos especialmente fuera de Italia, Pasolini (y otros autores como Cesare Pavese, Elio Vittorini) sería representante de la aludida literatura «neorrealista» italiana, que vendría a aglutinar para el gran público toda la literatura italiana de izquierdas a partir de la posguerra, como he mostrado en otro lugar con amplitud (Muñoz Rivas, 2012). Pero creo que no parece que esta crítica haya arrojado mucha luz novedosa por lo que se refiere a la clarificación de la poesía pasoliniana en el cuadro de las poéticas italianas del Novecientos, o más ampliamente, de la poesía europea del siglo XX, de la que Pasolini fue uno de sus más insistentes renovadores. Y hasta me atrevería a decir activistas, por la vehemencia y perseverancia que siempre lo caracterizó.

Creo por lo demás que es precisamente responsable de esta situación de indefinición, como vengo comentando, una vez más la concepción tan amplia que Pasolini tenía de la misma poesía, donde había cabida para la narrativa, el cine, el teatro de los últimos tiempos, su afición por la pintura, y hasta la crítica de la poesía, o la misma polémica, que también en los últimos años Pasolini hacía en verso⁶. O por decirlo en otros términos, creo que la enorme inquietud intelectual pasoliniana es en realidad el verdadero obstáculo que hay que salvar para entender la rica dialéctica artística que su obra ofrece al lector culto, emblemáticamente, ya que su obra requiere cultura para ser comprendida, más bien alta cultura, pese a la apariencia simple y proletaria que nuestro autor le quiso transmitir.

La conexión tan estrecha que Pasolini establecía entre la teorización poética y la poesía era tan sumamente compleja y amplia que ha dificultado como vengo defendiendo una sistematización más o menos clara de esta en

el panorama de las poéticas italianas de la segunda mitad del siglo pasado. Se trata de una situación como he afirmado que no se da en otros autores de su generación y posición teórica, o compañeros de viaje, como por ejemplo (y muy especialmente) en Franco Fortini, Francesco Leonetti y Roberto Roversi, también redactores inolvidables de la revista *Officina* donde nuestro autor publicará la mayor parte de sus «polémicos» escritos teóricos y «experimentales», algunos editados Gian Carlo Ferreti (1975), a los que remito. Y lo mismo se podría decir de muchos de los narradores de la corriente del «neoexperimentalismo», como por ejemplo en un autor de la complejidad de Giorgio Manganelli, cuya obra podría considerarse como la cima del movimiento por su calidad y honestidad profesional. De cualquier modo, unos artistas fuertemente intelectuales que continuaron con su escritura hasta los años ochenta e incluso noventa, donde también encontramos como afirmaba Corti la función provocatoria en literatura ligada al proceso transgresivo que se acompaña a toda tentativa de transformar el sistema literario, en todas las épocas (Corti, 1978: 132).

Creo por lo demás que también la actividad de polemista insaciable de Pasolini ha creado bastante confusión para el estudio de su poética. Especialmente a partir de la publicación de *Le ceneri di Gramsci* en 1957⁷, que recogía once poemas compuestos entre 1951 y 1956, y que significó la apertura de un frente en las líneas de la crítica marxista, que se añadía al ya abierto en la crítica católica desde hacía bastantes años con mucha violencia y desgarró, como es conocido. Y emblemáticamente, el libro de poemas de Pasolini, como vio enseguida Italo Calvino, era uno de los mejores poemarios de la segunda mitad del Novecientos que se producía en Italia y en Europa. De hecho, este periodo histórico europeo, que coincide con la fase más cruda de la guerra fría, será el que ocupe la reflexión política y literaria de las páginas más lúcidas y agresivas de Pasolini.

La imagen de «poeta civil» que el autor proyectaba de sí mismo a través muchas de sus publicaciones, y especialmente en los últimos años en la televisión italiana, me parece que han ayudado mucho a fijar un estereotipo de «artista sufridor» en el sentido que Susan Sontag (Sontag, 1984: 58) le daba al término en su crítica deconstruccionista a principios de los años sesenta. Esta imagen parece que es la que ha trascendido más al

público medio, insisto, a menudo ajeno a la verdadera trayectoria ideológica de Pasolini en la turbulenta Italia de los años cincuenta y sesenta.

De hecho, el empeño de Pasolini de hacer material de su poesía la historia reciente europea, y particularmente la italiana a partir de 1957, cargando de ideología la materia de su poesía, pese a declarar contradictoriamente en el estadio de poética lo contrario, ha complicado asimismo con creces la interpretación de sus textos poéticos. Especialmente los posteriores a esta fecha en que predominan los elementos autobiográficos más vistosos, y sobre todo psicológicos, de la más distinta procedencia, y a menudo interpretados con malignidad por críticos de un amplio bagaje cultural y prestigio académico que parecen todavía incómodos por las elecciones vitales (sobre todo) y políticas de Pasolini.

En lo referente a la vertiente poética, creo que sus libros más conocidos de poesía, el excelente poemario *Le ceneri di Gramsci* (1957), *Poesia in forma di rosa* (1964), y *Trasumanar e organizzar* (1971), que representan al Pasolini más maduro y brillante como poeta, habrían sido más que suficientes en vida del autor para situarlo en una de las zonas de mayor prestigio de la poesía de la segunda mitad del Novecientos, como creo que realmente se merecen. Desde cualquier punto de vista en que los miremos, al ser poemarios de altísima calidad compositiva, moviéndose Pasolini no precisamente entre pasión e ideología como muchos críticos han querido, sino sobre todo entre la poesía decadente mediada por Giovanni Pascoli, y los poetas (amigos) herméticos de su edad, de entre los que habría que destacar especialmente a Vittorio Sereni. Como afirma de hecho afirma Pier Vincenzo Mengaldo en su célebre antología de poesía italiana del Novecientos:

Nasce da questa situazione, scissa e ricomposta non senza compiacimenti fra «passione» e «ideologia», la figura di Pasolini poeta «civile» (assai impropriamente presa da taluno come esemplare di una letteratura «socialista»), che gli permette di coagulare le tendenze anti-novecentistiche latenti già in lui e presto esplicitate a livello di critica letteraria. Sul piano delle forme il recupero degli schemi discorsivi della poesia «impegnata» dell'Ottocento italiano e europeo, attuato soprattutto attraverso i Poemetti del Pascoli [...] e non senza che il verso pasoliniano serbi altre tracce, ad esempio della mobilità prosodica di Bertolucci e più ancora dell'endecasillabo narrativo di Caproni (Mengaldo, 1978: 783).

La insistencia moral y política pasoliniana en dirigir la cultura italiana en la dirección justa, y muy especialmente la literatura hacia unas posiciones «neo-experimentales», de recuperación de estilos de inicios del siglo XX, haciendo coincidir esta experimentación con los años de la gran crisis de estilo y del lenguaje poético en Italia, llevaron a la crítica militante de entonces a muchos malentendidos, a veces muy violentos. Estos con el tiempo han perdido bastante el interés, al tratarse de meros episodios de una serie de batallas intelectuales desde muchos puntos de vista sin otra finalidad. Quiero decir con esto que la crítica de la poesía oscureció a la misma poesía como si esta fuera solo una invitada en el auténtico debate ideológico sobre el sentido del arte en la sociedad contemporánea que se gestó en la Italia de estos años, que fue realmente constructivo, y al que creo que habría que mirar.

También esta vehemencia polémica se dirigió progresivamente a la crítica digamos más tradicional y académica, en buena medida católica, a la que contestaba siempre que podía desde *Officina*, y más tarde desde lugares privilegiados de la comunicación de masas, como distintos periódicos nacionales (especialmente *Il corriere della sera*) y sobre todo los programas culturales de la RAI. Más adelante tomó como referente casi exclusivo a la nueva crítica universitaria, especialmente la que promovió a finales de los años cincuenta la neovanguardia italiana de los años sesenta que vengo aludiendo, emprendiendo una batalla que hoy día es meramente anecdótica, pero que en aquellos años fue de gran dureza dialéctica.

En este sentido, podría perfectamente decirse que se llegó a una auténtica persecución cultural por parte del grupo de la revista *Officina* (con Fortini y Pasolini a la cabeza) de cualquier cosa que sonara a «neovanguardia», como mostré en otro lugar (Muñoz Rivas, 1992). Una persecución para defender la literatura italiana de lo que los críticos neoexperimentalistas creían una desacralización, o al menos en esta dirección, aunque en un principio compartiendo bastantes argumentos esgrimidos por la neovanguardia para la necesaria renovación del lenguaje poético italiano, que era fundamentalmente el objetivo común de ambas posiciones.

Como también afirmó Mengaldo ya en los años setenta, son muchas, demasiadas, las limitaciones para un estudio sensato de la confrontación crítica en esta dirección por la escasez de materiales objetivos, en el sentido de que la mayor parte de las polémicas que se plantearon en la revista *Officina*, muchas de ellas de alto interés para el conocimiento de la literatura y no solo la italiana, se realizaron desde posiciones ideológicas enfrentadas políticamente, y de cualquier modo, a menudo infructuosas, y a veces también banales. Como la polémica inicial contra el lenguaje del neorrealismo, la corriente hermética, y especialmente contra la neovanguardia italiana, que se plantearon desde posiciones político-ideológicas, y no dentro de la literatura, o de la poética teórica. En el sentido de que se encaminaban a reivindicar la necesidad de un lenguaje más explícito y comunicativo, al servicio de un mayor compromiso de interpretación-juicio de la realidad presente. Como defendía Pasolini por su cuenta, lo que había quedado del grupo de *Officina* después del cese de la revista, parcialmente Elio Pagliarani, el poeta «novissimo» (presente en la antología de Giuliani de 1961) y de difícil colocación crítica, y el mismo Franco Fortini (Mengaldo, 1980: 145-146).

De cualquier modo, si Pasolini comparte la conciencia de esta crisis a todos los niveles con los escritores neovanguardistas, con quienes la polémica fue más áspera, su distancia respecto de las soluciones que propuso la neovanguardia será muy espectacular, abriendo como he afirmado un amplio y nuevo frente en la crítica de la neovanguardia⁸, y especialmente en la de dos de sus teóricos, Edoardo Sanguineti y Alfredo Giuliani. Y esto hasta tal punto de que solo en este ambiente es posible entender en toda su plenitud la actividad intelectual de Pasolini. Es decir, en un ambiente de «mal humor intelectual» que denunciaba María Corti a finales de los años setenta, acuñando el concepto de «tradición de lo nuevo» (1978: 111-130) por ser un resultado normal el codificarse en la vida de la cultura y en general de la literatura lo que de partida era conflictivo y transgresivo.

Creo que solo en este contexto tan rico de cuestiones sobre la literatura en las que ahora no puedo detenerme se pueden entender las palabras de Alfredo Giuliani, en el prefacio a la segunda edición de su

famosa antología *I novissimi*. Poesie per gli anni sessanta, inaugurando la neovanguardia italiana de los años sesenta que pasó enseguida a denominarse Gruppo 63:

La sua poetica, legata alla convenzionale nozione del «contenuto» quale insieme di pensieri visioni e sentimenti che valgono di per sé, fuori della poesia, e che dunque basta fissare metricamente per rendere «poetici», era vecchiotta patriottica e particolarmente inefficace: per combattere il cosiddetto Novecento (ossia la piccola porzione italiana dell'intera tradizione moderna) era andato a rivisitare i nostri poveri sepolcri ottocenteschi; dal Tommaseo e attraverso il Pascoli, democratizzando D'Annunzio e filologizzando Saba, era arrivato a Gramsci e a un mostruoso miscuglio di nazionalismo raté e di socialismo velleitario (Giuliani, 1965: 4).

Si en un primer momento los poetas y teóricos «neoexperimentalistas» de *Officina* y los «neovanguardistas» de *Il Verri* mantienen una postura común frente a la necesidad de dar sentido al papel de la literatura en la nueva situación social que el boom económico y el consumo había generado, que evidentemente nada tenía que ver con la Italia campesina de antes de la guerra, muy pronto, como también ha analizado lúcidamente Niva Lorenzini, va a ser el concepto de «lirica», de «lirismo», el que separe a los entonces autores llamados «neoexperimentales» del nuevo concepto de escritura poética de los «neovanguardistas» (Giuliani, 1977: 287-291). Estos apuestan claramente por la aludida «reducción del yo», y con igual contundencia, por la tensión hacia el «significante» en la poesía, muy cerca del camino que abrió Eliot a principios del siglo pasado (1917) con su poemario *Prufrock and Other Observations*. En esta dirección, el choque con el grupo de *Officina* fue realmente frontal, y muy especialmente con el incansable y contestatario Pasolini de la década de los sesenta.

Niva Lorenzini muestra espléndidamente cómo Pasolini para intentar salir de las estrecheces del «lirismo» (el «hermético», el «anacoreta» de Anceschi y Benn), opone la impureza a la pureza, mezclando y contaminando géneros y estilos sin cuestionar el desorden, sino en todo caso el rechazo de las razones del equilibrio, incomprensible frente a la fricción traumática entre el yo-realidad. En este contexto teórico cada vez más cerrado y crispado, la buscada «impureza» del estilo, más que sonar

liberatoria, terminó por sonar sobre todo moralista, ya que necesitaba autenticarse en el vuelco de lo puro, y sin ir más lejos en el escándalo cultural.

O simplemente la provocación de una vitalidad «desesperada», como también afirma Lorenzini: entre pasión e ideología, donde en el fondo se razona de estilo, incluso cuando Pasolini y los compañeros de *Officina* (pero especialmente Pasolini) se dirigen a un «plurilingüismo» al que ya me he referido, y que recorre toda la reflexión sobre la literatura pasoliniana, que hay que entender como un determinante «nuevo compromiso» (Lorenzini, 2005: 132-133).

Es este el caballo de batalla de muchas de las discusiones que tuvieron como protagonista casi exclusivamente a Pasolini en las filas del experimentalismo de *Officina*. De entre estas creo que habría que destacar el famoso texto de Edoardo Sanguineti, «Una polemica in prosa», donde el poeta genovés indicaba que más que un nuevo compromiso, lo que en realidad Pasolini proponía era una literaria «heroica soledad». El texto de Sanguineti estaba compuesto irónicamente en tercetos (dantescos y pasolinianos), y lo publicó por primera vez precisamente la revista *Officina* en noviembre de 1957 (Ferreti, 1975: 327-334).

Es importante aclarar, en este estadio de la exposición, que para esta corriente crítica que representa Sanguineti, Giuliani y Lorenzini particularmente, el error de la posición pasoliniana estribaría en pensar que bastaba el optimismo histórico para garantizar instrumentos nuevos de conocimiento, o la sustitución de los esquemas líricos por el poema narrativo, o el epigrama para liberarse de la «espiritualidad intimista». Pasolini se equivocaba entonces al aplicar con frialdad los recursos de la contaminación, es decir, el razonar didascálico del poema de tradición decimonónica que él mismo había puesto sobre el mantel. Y la misma compresencia de niveles lingüísticos que se mueven desde los contenidos prosaicos hasta el expresionismo fuera del control lírico. Y encontraron de algún modo la corroboración de esto precisamente en *Le ceneri di Gramsci*, sin lugar a dudas su mejor libro, donde la centralidad del sujeto es absoluta, a pesar del fuerte giro hacia el compromiso civil e ideológico⁹.

Un último problema que trataré aquí tiene que ver con el hecho de que buena parte de la crítica italiana no considere toda la trayectoria poética de Pasolini como «poesía» pensando sobre todo en los últimos poemarios que vienen a representar la exasperación de su concepción de «estilo» que estoy esbozando y comentando aquí. Preliminarmente diría que la edición de su poesía completa en 1993, así como la más reciente de 2003 que realizó Walter Siti, ha aclarado con creces esta exasperación a la que me estoy refiriendo, especialmente al publicar los inéditos pasolinianos y las glosas o apéndices a los poemas de los respectivos cancioneros o poemarios, donde son muy visibles los excursus de la prosa. Es decir, la tendencia constructiva del poema a través de la prosaicidad que Pasolini admiraba tanto en Dante (Pasolini, 1981: 104-121).

El motivo de esta imposibilidad para algunos críticos de incluir en el género poesía la última fase poética pasoliniana, prácticamente desde Poesía in forma di rosa de 1964, era precisamente que la última fase estilística de Pasolini no se ajustaba a lo que se entiende tradicionalmente por poesía, realizando por tanto una distinción croceana y anacrónica entre poesía y no poesía. De hecho, Mengaldo, en su antología de la poesía italiana del siglo XX (1978) a la que ya me he referido afirmaba que los poemas de Pasolini sucesivos a *Le ceneri di Gramsci* (1957) y *La religione del mio tempo* (1961), no pertenecían ya a la historia de la poesía de Pasolini. Y que contaban tan solo como documentos psicológicos e ideológicos relevantes, incluyendo también en este estadio no poético la reelaboración de *La meglio gioventù* (1954) en *La nuova gioventù* (1975). En estos últimos poemas, en su opinión, se advertía la «pulsión masoquista» de Pasolini, al herir de muerte la propia «imagen juvenil»¹⁰.

En este campo tan sumamente arriesgado y frágil entra nuevamente Lorenzini (1991), para quien también el Pasolini de los años sesenta está inducido a experimentar en la vasta cantera de su actividad creativa. Es decir, de la poesía, del cine, de la novela, del director, del ensayista, del dramaturgo, del intelectual corsario, un radical y abierto contacto con la matericidad de la escritura. Para Lorenzini, mientras el poeta se agarra como puede al sujeto, advierte las pulsiones corpóreas que dinamizan el lenguaje y lo disponen a enunciar un sentido no homologable todavía a

categorías nuevas. Y sin embargo está escindido de toda posibilidad de sistematizaciones tradicionales, que de cualquier modo no deberían hacer hablar de apoeticidad, sino de particularidad de lo poético.

Son de gran lucidez en esta dirección las observaciones de otro de los fundadores de la neovanguardia italiana como Antonio Porta (1991), quien en su estudio pasoliniano se centraba precisamente en el estilo, y muy especialmente en la técnica compositiva de Pasolini a partir del rico y complejo poemario *Poesia in forma di rosa* (1964), que como quí he ido mostrando funcionaría de frontera para varios críticos de lo poético en Pasolini. De hecho, Porta considera la elección de separarse del «sujeto» como depositario de una originalidad y un estilo irrepetibles, a favor de una «forma» entendida cada vez más como fusión sincrética, como históricamente fundada en el hombre, de todas las posibles estratificaciones de la experiencia personal y social. Esta Pasolini la radicalizará cada vez más durante estos años en sus artículos en verso, en su «poesía-discurso», con la que irá construyendo su último poemario escrito y estructurado de forma por así decir «tradicional», *Trasumanar e organizzar* (1971)¹¹.

Antonio Porta muestra admirablemente cómo Pasolini va progresivamente apostando con mucha energía y con cada vez mayor decisión, siempre en la estratificación, por la construcción de su lenguaje en la solución estilística del «exceso», o como él matiza, en el «cúmulo del exceso», en el que encuentran lugar la buena y mala literatura, el manierismo y el mismo rechazo de la literatura, la hiperliteratura. Pasolini se dirige finalmente, como afirma Porta, a las imágenes de su cine, el cuerpo teatral y el cuerpo teatro de la vida, cuando ficción y verdad vienen a coincidir finalmente, en una muerte más veces anunciada (Porta, 1992: 33-34).

En definitiva, y conclusivamente, el estilo se hace investigación sobre el estilo, lo que en su análisis genera un drama sin solución, o digamos sin certeza, que Pasolini asumirá plenamente hasta sus últimas consecuencias. Un drama que podría perfectamente ampliarse a la tan transitada dialéctica entre la literatura y la ideología, ya que para Pasolini ser contemporáneo implica la asunción del drama de serlo y su representación trágica. Siendo precisamente la poesía, que él siempre consideró la manifestación artística

por excelencia de la mente humana, la que estaba destinada a contener este drama del «ser contemporáneo», en toda su profundidad.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Anceschi, L. (1968): «Orizzonte della poesia» [1962]. En *Le istituzioni della poesia*. Milano: Bompiani, pp. 237-255.

Bandini, F. (2015 [2003]): «Il 'sogno di una cosa' chiamata poesia», en Pier Paolo Pasolini, *Tutte le poesie*, tomo I, ed. de Walter Siti. Milano: Mondadori, 2015 [2003], pp. xiii-lviii.

Berardinelli, A. (2005), «Pasolini, estilo y verdad». En Maresca, M. (ed.), *Visiones de Pasolini*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, pp. 13-37.

Berardinelli, A. (2008), «Poesia e genere lirico. Vicende postmoderne». En *Poesia e non poesia*. Torino: Einaudi, pp. 31-64.

Corti, M. (1978): «Neoesperimentalismo». En *Il viaggio testuale. Le ideologie e le strutture semiotiche*. Torino: Einaudi, 1978, pp. 131-166.

Eco, U. (2003): «Il Gruppo 63, quarant'anni dopo», en *Il Saggiatore Poesia*: <http://ilsaggiatorepoesia.com/?p=119>.

Ferreti, G. C. (1975): «Officina». *Cultura, letteratura e politica negli anni cinquanta*. Torino: Einaudi.

Giuliani, A. (1965): «Prefazione 1965». En *I novissimi. Poesie per gli anni '60*. Torino: Einaudi, [1961].

Giuliani, A. (1968): «La poetica del segno». En *Poeti di «Tel Quel»*. Marcelin Pleyne, Jean Pierre Faye, Denis Roche. Ed. de A. Giuliani y J. Risset. Torino: Einaudi, 1968, pp. 5-8.

Lorenzini, N. (1991): «Pasolini, Fortini». En *Il presente della poesia 1960-1990*. Bologna: Il Mulino.

Lorenzini, N. (2005 [1999]): «Contaminazione di codici: Pasolini e la neovanguardia». En *La poesia italiana del Novecento*. Bologna: Il Mulino, 2005 [1999].

- Mengaldo, P. V. (1978): *Poeti italiani del Novecento*. Milano: Mondadori, 1978.
- Mengaldo, P. V. (1980 [1975]): «Aspetti e tendenze della lingua poetica del Novecento». En *La tradizione del Novecento*. Milano: Feltrinelli, pp. 125-151.
- Muñoz Rivas, J. (1992): «Notas sobre el antivanguardismo de P.P. Pasolini visto a través de su correspondencia», en *Actas del V Congreso de italianistas españoles, II Novecento (volumen I)*. Universidad de Oviedo: Servicio de Publicaciones, pp. 375-383.
- Muñoz Rivas, J. (2012): «Fortuna de Cesare Pavese en la poesía española contemporánea». *Artifara. Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas*, nº 12, pp. 73-95.
- Pasolini, P. P. (1942): *Poesie a Casarsa*. Bologna: Librería Antiquaria Mario Landi, 1942.
- Pasolini, P. P. (1957): «La libertà stilistica». *Officina*, 9/10, pp. 15-26.
- Pasolini, P. P. (1981 [1972]): «La volontà di Dante a essere poeta». En *Empirismo eretico. Saggi*. Milano: Garzanti, pp. 104-121.
- Pasolini, P. P. (1988): *Lettere 1940-1954*. Ed. de N. Naldini: Torino, Einaudi, 1986.
- Pasolini, P. P.: *Lettere 1955-1975*. Ed. de N. Naldini: Torino, Einaudi, 1988.
- Pasolini, P. P. (1993): *Bestemmia. Tutte le poesie*. Ed. de Angela Molteni. Milano: Garzanti.
- Pasolini, P. P. (2015 [2003]): *Tutte le poesie*. Ed. de W. Siti, 2 vols. Milano: Mondadori.
- Porta, A. (1991): *Il progetto infinito*. Roma: Edizioni «Fondo Pier Paolo Pasolini».
- Ruffinatto, A. (1976): «L'ala giovane dell'allodola capelluta. Introduzione a un inedito quasi spagnolo di Pier Paolo Pasolini». En *Pasolini in Friuli 1939-49*, ed. de G. Ellero. Udine: Corriere del Friuli/Arti grafiche friulane, pp. 93-114.

Sanguineti, E. (1971 [1969]): «Introduzione». En Poesia italiana del Novecento. 2 vols., vol. 1, págs.xxix-lxi. Torino: Einaudi.

Siti, W. (1980): Il neorealismo nella poesia italiana 1941-1956. Torino: Einaudi, 1980.

Sontag, S. (1984 [1966]): «El artista como sufridor ejemplar». En Contra la interpretación y otros ensayos. Barcelona: Seix Barral, pp. 55-64:

Ungaretti, G. y De Robertis, G. (1984): Carteggio 1931-1962. Ed. de D. De Robertis. Milano: Il Saggiatore.

Vetri, L. (1990): «Anteguerra, e secondo Novecento (dall'«ermetismo» alla «neo-avanguardia»), en Anceschi, L. (1990 [1962]), Le poetiche del Novecento in Italia. Studio di fenomenologia e storia delle poetiche. Venezia: Marsilio, pp. 283-319.

¹ Cfr. el epistolario de Pasolini (1986 y 1988) donde es posible constatar cómo se va conformando el experimentalismo pasoliniano durante los años de la redacción de la revista *Officina*, así como la continuidad de sus grandes relaciones intelectuales (Contini, Fortini, Sereni, Moravia, Morante, etc.).

² De hecho Sanguineti clarifica la inserción en esta etiqueta de autores tan distantes como Cesare Pavese, Elio Pagliarani y Pier Paolo Pasolini, aludiendo (p. lx) a la tensión hacia la realidad que se encuentra patente en los tres poetas citados, que intentan respectivamente en sus poéticas la vía de la «poesía-relato» (Pavese), «poesía-testimonio» (Pagliarani), y «poesía-epístola» (Pasolini).

³ Estos textos que edita Ruffinatto testimonian la sugestión de la lectura de Juan Ramón Jiménez y especialmente de Federico García Lorca a la búsqueda obsesiva de un lenguaje que no sea el lenguaje «abstracto», «esencial» que proponía la poesía hermética, que en buena medida será la corriente poética de los autores italianos nacidos en los primeros años del siglo XX.

⁴ Es muy conocida la admiración de Pasolini por la obra de Pascoli, de quien realizó su tesis de licenciatura con Carlo Calcaterra en la Universidad de Bolonia. Su propuesta de que Pascoli fuera el motor y guía de la poesía italiana del Novecientos fue una de sus más famosas y ricas polémicas de estos años en Italia en la que ahora no puedo entrar.

⁵ Habría que aclarar en este sentido que Pasolini nació en Bolonia y que el dialecto friulano no lo aprendió de manera natural evidentemente, sino a través del estudio, como por lo demás han hecho muchos escritores con el italiano. Pero al ser la lengua materna de la madre, Susanna Colucci, el poeta la considera de algún modo «materna». Detrás de la inocencia del dialecto y del mundo campesino de Casarsa está como veremos uno de los mitos que atraviesan toda su obra, el mito de los orígenes campesinos de Italia, y la destrucción de este a través del desarrollo económico. Dos de sus mejores obras están impregnadas de este: *Le ceneri di Gramsci* (1957), y *Mamma Roma* (1962).

⁶ Las dos ediciones recientes de la poesía de Pasolini han sido el mejor acontecimiento crítico de estos años que comento. Es decir, la edición comentada de Angela Molteni (Pasolini, 1993) que a pesar del título presenta algunas lagunas. Y especialmente, la edición de Walter Siti (2003), que puede considerarse

definitiva. Habría que resaltar la aparición del epistolario de Pasolini en la editorial Einaudi editado por su discípulo y primo hermano Nico Naldini, donde encontramos un gran fresco del trabajo intelectual del autor boloñés y una serie de claves importantes para la lectura de sus obras.

⁷ En la importante editorial Garzanti de Milán donde Pasolini ya había publicado en 1955 su novela *Ragazzi di vita*, debiendo ajustar el texto a la censura del mismo editor Garzanti, ya que la novela planteaba situaciones de sexualidad digamos complejas que para el editor eran impublicables y desde luego peligrosas para la reputación de la editorial.

⁸ Cfr. la conferencia de Umberto Eco sobre los cuarenta años de actividad neovanguardista de la que él mismo formaba parte desde el inicio en la segunda mitad de los años cincuenta (Eco, 2003). Llama bastante la atención que Eco en su ponencia cite a Pasolini tan solo una vez a lo largo de sus páginas sobre cuarenta años de cultura literaria italiana, precisamente junto a dos autores «problemáticos» como Carlo Cassola y Giovanni Testori.

⁹ Alfonso Berardinelli hace una observación en este sentido que creo merece ser recogida: «Decisiva però era la reale disperazione autobiografica, lo stile da testamento morale in pubblico, la confessione che prende la forma della denuncia sociale: odio per la borghesia o classe media (soprattutto italiana, ma non solo) in quanto non vita e anti-realtà [...] i suoi ultimi saggi sono il suo capolavoro letterario anche per l'uso che il poeta fa di se stesso in quanto attore, figura pubblica. Il talento maggiore di Pasolini (oltre che critico) era teatrale e retorico» (Berardinelli, 2008: 51).

¹⁰ Creo personalmente que algunos críticos caen en un profundo error de visión cuando pretenden enfrentarse con la personalidad pasoliniana digamos «distinta». De hecho, en la línea de Pier Vincenzo Mengaldo, sin duda uno de los críticos más brillantes de estos años en Italia, podríamos citar a muchos otros más, especialmente ligados al marxismo o catolicismo italiano. Es decir, ejerciendo como jueces ideológicos más que como críticos literatos.

¹¹ Concuera con la opinión de Mengaldo más recientemente Alfonso Berardinelli precisamente considerando este poemario: «Pasolini, sempre piú scontento di sé, con Trasumar e organizzar tocca il limite della trascuratezza stilistica e dell'improvvisazione. Le sue poesie si trasformavano in sciatti articoli in finti versi. La sua versificazione, sempre piú incerta e informe, era ormai inadatta a una poesia che sentiva il bisogno di uscire da se stessa per diventare sempre piú aggressivamente ed energicamente argomentativa» (Berardinelli, 2008: 49-50).