

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**FORMA Y SIGNIFICADO DE LOS RECURSOS NARRATIVOS EN
TRES CUENTOS DE *UN GIORNO DI FUOCO*
DE BEPPE FENOGLIO**

Tesis que presenta

PATRICIA ÁNGELES DELGADO

Para obtener el grado de Licenciada en lengua y literatura modernas
italianas

Ciudad Universitaria, mayo de 2008



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

*A mi familia,
por su apoyo.*

*A Jacqueline Taide Mondragón España,
por acompañarme en este proceso.*

Índice

Introducción	1
---------------------------	---

Capítulo I

El Neorrealismo. Antecedentes y características	3
--	---

1.1 Antecedentes literarios del Neorrealismo	4
---	---

1.1.1 El Decadentismo, el Verismo y la literatura del primer siglo XX.....	4
1.1.2 El Fascismo y la Segunda Guerra Mundial.....	10
1.1.3 <i>Il Politecnico</i> de Elio Vittorini y, Antonio Gramsci.....	13

1.2 Antecedentes lingüísticos del Neorrealismo	15
---	----

1.2.1 La “questione della lingua”.....	15
a) De Dante a Manzoni.....	15
b) La “questione della lingua” a principios del siglo XX...17	
1.2.3 La situación lingüística de Italia y la política lingüística del Fascismo.....	18

1.3 El Neorrealismo	21
----------------------------------	----

1.3.1 Objetivos del Neorrealismo literario.....	21
1.3.2 El Neorrealismo y “la questione della lingua”.....	22
1.3.3 Características narrativas del Neorrealismo.....	25
1.3.4 El estilo narrativo neorrealista.....	28

Capítulo II

La vida y la obra literaria de Beppe Fenoglio	31
--	----

2.1 La vida de Beppe Fenoglio	31
--	----

2.1.1 Beppe Fenoglio como partisano en la guerra de Resistencia.....	31
2.1.2 La decisión de escribir.....	32

2.2 Beppe Fenoglio escritor	34
--	----

2.2.1 Fenoglio lector y traductor de escritores anglosajones..34	
2.2.2 La búsqueda de un estilo: “la fatica nera”.....	37
2.2.3 Las publicaciones en vida.....	39
2.2.4 La fortuna literaria y las publicaciones después de su muerte.....	42
2.2.5 Génesis de la temática campesina.....	50

2.2.6	Los cuentos fantásticos, recientemente descubiertos....	51
-------	---	----

Capítulo III

El tema de las Langhe en la narrativa de Beppe Fenoglio.....	52
---	-----------

3.1 El corpus de los cuentos con temática campesina.....	53
---	-----------

3.1.1	Los cuentos con temática campesina de <i>I ventitre giorni della città di Alba</i>	55
-------	--	----

3.1.2	<i>La malora</i>	58
-------	------------------------	----

3.1.3	<i>Un giorno di fuoco</i>	60
-------	---------------------------------	----

3.1.4	<i>Un Fenoglio alla prima guerra mondiale</i>	61
-------	---	----

Capítulo IV

Algunas características generales de los cuentos con temática de las Langhe.....	65
---	-----------

4.1 Los cuentos de <i>Un giorno di fuoco</i>.....	69
--	-----------

4.2 “La sposa bambina”, “Pioggia e la sposa” y “Superino”.....	70
---	-----------

4.2.1	La mirada y la voz del narrador en los tres cuentos.....	72
-------	--	----

4.2.2	Los personajes.....	78
-------	---------------------	----

a)	Los niños.....	78
----	----------------	----

b)	Las mujeres.....	79
----	------------------	----

c)	Los hombres.....	82
----	------------------	----

d)	La naturaleza.....	85
----	--------------------	----

4.2.3	La lengua.....	87
-------	----------------	----

Conclusiones.....	90
--------------------------	-----------

Bibliografía.....	93
--------------------------	-----------

Introducción

Dentro de la literatura italiana del siglo XX, el Neorrealismo es una tendencia que no ha terminado de estudiarse. De aquí que los críticos vayan dando a conocer información nueva e importante sobre sus autores y obras. Una de las grandes y más recientes aportaciones es el reconocimiento de la calidad de la obra de Beppe Fenoglio, motivo de esta investigación, cuyo interés se centra por un lado, en conocer su fortuna literaria mediante la historia de sus publicaciones y, por otro, en conocer su valor como escritor mediante el análisis de los recursos narrativos de tres cuentos contenidos en *Un giorno di fuoco*.

En el primer capítulo se presentan los principios, los antecedentes lingüísticos y el contexto histórico, cultural e intelectual que involucró el Neorrealismo literario. Al final de este apartado se describen, de manera breve y general, una serie de características definidas como propias del estilo narrativo de los escritores neorrealistas. El propósito de este capítulo es crear un marco que aclare y explique la relevancia del movimiento literario, las condiciones y la situación histórica en la que Beppe Fenoglio desarrolló su actividad literaria.

En el segundo capítulo se muestra la estrecha relación entre el contexto histórico e intelectual de Italia, la biografía de Fenoglio y su decisión de escribir. Se hace notar la particular historia de las publicaciones de las obras del autor, de las que precisamos de manera general, las características y los temas, que reflejan sus experiencias de vida. Por último, se describe la génesis de la temática campesina, dentro de la narrativa fenogliana.

En el tercer capítulo se habla de las obras de temática campesina, concentrada en cuatro de textos Fenoglio.

En el cuarto capítulo se mencionan algunas características de la narrativa con el tema de la vida en Las Langhe y se realiza el análisis de “La sposa bambina”, “Sposa e pioggia” y “Superino”, contenidos en *Un giorno di fuoco*, que se basa en tres distintos aspectos: el narrador y el punto de vista del mismo, los personajes y la lengua. Este capítulo sirve como una muestra de los recursos narrativos presentes en toda la obra de Fenoglio.

Las conclusiones que se pueden sacar de este análisis nos llevan a los valores intemporales de la obra de Fenoglio.

Capítulo I

El Neorrealismo. Antecedentes y características

En Italia el término Neorrealismo ha sido utilizado para definir la tendencia en el cine, la pintura, la arquitectura y la literatura, que se desarrolló entre 1930 y 1955 (Bàrberi-Squarotti, 1995: 413). Las manifestaciones de esta corriente tenían como propósito expresar los sentimientos y pensamientos contrarios a la dictadura fascista y su exaltada ideología que, entre otras cosas, quiso mostrar una Italia fuera de la realidad. Es necesario decir que el cine de los años '40 se encargó de revelar la pobreza y los desastres de la guerra en Italia (González Casanova, 2001); películas como *Ossessione* de Luchino Visconti realizada en 1942; (Corti, 1978: 29); *Roma città aperta* (1945) y *Paisà* (1946) de Rossellini; *Il bandito* (1946) de Lattuada; *Ladri di biciclette* (1948) de Vittorio de Sica, etc. mostraron una realidad muy distinta de la que el optimismo fascista había propuesto a los italianos. El Neorrealismo cinematográfico se inspiró en las dificultades y la verdad de la vida tomando como “actores” a la gente común, personas de la calle o pescadores, como lo hizo Luchino Visconti en *La terra trema* (1948), por ejemplo, con la intención de excluir todo esquema literario y cultural, tratando lo más posible de realizar la perfecta transcripción de lo real. Esta actitud portaba en sí un intento de renovación, vivido con pasión, que fue reconocido e imitado en todo el mundo en lo que a cinematografía se refiere (Bàrberi-Squarotti, 1995: 413).

Paralelamente, la literatura neorrealista se opuso a los esquemas de la *prosa d'arte*, al Decadentismo y al Realismo burgués del *Ottocento* (Bàrberi-Squarotti, 1995: 414), corrientes que, en general, se pronunciaban por un estilo preciosista, rebuscado y elitista de la lengua. En cambio, el Neorrealismo literario incluye, entre sus principios medulares, significativas

reflexiones sobre la lengua italiana, las condiciones lingüísticas y la situación económica, política y social del país. De hecho, la tragedia de la guerra y sus consecuencias, además de la vida en el campo, la pobreza, etc. dieron vida a este movimiento que optó por una literatura como compromiso, como crónica desnuda, directa e inmediata de los hechos de la vida antes que fijarse como objetivo lograr determinados artificios literarios (“Neorrealismo” en *Enciclopedia della Letteratura Garzanti*, 1997: 1079).

1.1 Antecedentes literarios del Neorrealismo

1.1.1 El Decadentismo, el Verismo y la literatura del primer siglo XX

Durante los últimos años del *Ottocento*, se verificó una serie de hechos históricos que trajeron grandes transformaciones en la vida política, social y cultural de Italia. Por un lado, la situación que trajo el *Risorgimento* o los problemas surgidos después de la unidad y, por el otro, el desarrollo industrial, que puede relacionarse con la ideología del positivismo y con los cambios en la sociedad con relación a la situación de las clases populares y la burguesía.

En tal contexto se desarrolla el Decadentismo en Italia, cuyo origen tiene lugar en Francia. Giuseppe Petronio (1990) menciona en esta tendencia a los escritores que, entre los años '80 del siglo XIX y principios del XX, consideraron su época como un periodo de “decadencia”, en la que la cultura positivista y la ciencia habían fracasado por el asedio de la sociedad burguesa y la amenaza de la clase proletaria. Por ello, era necesario sobrevalorar el arte mediante técnicas basadas en una expresión que permitiera mostrar una sensibilidad y un ideal de refinamiento que muchas veces llegaba a la extravagancia.

En Italia Gabriele D'Annunzio (1863-1938) es uno de los máximos representantes del Decadentismo. En muchos de sus escritos se manifestaba a

favor del nacionalismo y, al final de la Primera Guerra, D'Annunzio contribuyó a difundir el mito, posteriormente adoptado por el Fascismo, de la “victoria mutilada”¹ (Petronio, 1990: 827). De hecho, este aspecto le atrajo severas críticas de la comunidad intelectual.

Su extensa obra literaria comprende varios periodos y géneros como poesía, narrativa y teatro; en ella a pesar de la influencia decadentista puede apreciarse un estilo particular. Por ejemplo, se consideran como características el intento de superar la realidad –considerada vulgar por el autor– dentro del sueño de una “divina belleza” que debía ser revelada a través de la palabra y del verso. En sus obras, D'Annunzio se mostraba indiferente ante la prosaica realidad de las cosas, las cuales pueden entrar en el mundo artístico sólo despojándose de lo cotidiano y lo terreno. Para lograr el mayor distanciamiento de la realidad, el escritor recurría a palabras, construcciones morfológicas y sintácticas arcaicas o excesivamente técnicas; además basaba su temática en la mitología y la erudición exquisita. En palabras de Giuseppe Petronio, el de D'Annunzio era un “‘estilo antirrealista’, que pretendía evadirse de la vida mediante la creación de un estilo más refinado cuanto más cotidiano era el tema” (Petronio, 1990: 838). Otros aspectos que definen a D'Annunzio como decadentista son la presencia del patriotismo, los mitos del estetismo –que Asor Rosa define como “l'esaltazione dell'aspetto formale dell'arte, il culto religioso del bello, che si sostiene e s'anima di una forte vena sensuale” (1985: 538)– la tendencia hacia la exaltación del “super-hombrismo”, producto de la lectura que el autor hizo del filósofo alemán Nietzsche, y el nacionalismo (Petronio, 1990: 838).

Por otro lado, el Naturalismo desarrollado también en Francia, desde la segunda mitad del siglo XIX hasta principios del siglo XX, tiene influencia en

¹ El término se refiere a la exclusión de Italia en la repartición de las colonias en la Primera Guerra.

Italia. Esta corriente, basándose en la filosofía del positivismo, exige una relación directa entre el artista y la concreta realidad cotidiana, que subraya la dependencia de las condiciones ambientales a la que está sujeto el hombre, y denuncia sin reservas los límites concretos de su personalidad y su conducta.

El Naturalismo reivindica lo que la literatura aristocrática y burguesa había rechazado durante siglos calificándolo como “grotesco” o “pintoresco”: la novela basada en temas relativos a las clases subalternas, la pequeña burguesía y el proletariado. En la novela naturalista desarrollada por Émile Zola –considerado su representante más importante– y otros escritores, se presentan detalladas descripciones de ambientes naturales y humanos, las condiciones de la gente de las ciudades, pueblos, fábricas, etc., que intentan introducir al lector de manera fiel y real al mundo de los personajes. (“Naturalismo” en *Enciclopedia della Letteratura Garzanti*, 1997: 703). Dichos ambientes son representados con un léxico y estilo que tienden a imitar la lengua hablada. Para mostrar el mundo humano “tal cual es” era necesario hacer desaparecer al autor, con el fin de dejar ver la voz y las situaciones vividas de los personajes (Petronio, 1990: 730).

La variante de esta corriente en Italia es el Verismo, que se desarrolló durante las tres primeras décadas del siglo XX. En la medida de lo posible,² Luigi Capuana importó, difundió y llevó a cabo la poética del Naturalismo llegando a convertirse él mismo, junto con Giovanni Verga, en uno de los veristas italianos más importantes.

El Verismo recupera y desarrolla los principios naturalistas, pero tiene especial interés en mostrar la problemática *meridionalistica* y en representar las condiciones del proletariado en tono de denuncia social. Uno de los

² Aunque Capuana comulgaba con la propuesta teórica y poética de Zola, obviamente el desarrollo del Verismo sería más bien una adaptación del Naturalismo que cada escritor, incluyendo a Capuana, desarrolló con un estilo individual, como es el caso de Verga (Petronio, 1990: 731).

recursos estilísticos que el Verismo, y más tarde también el Neorrealismo, recupera del Naturalismo es la forma impersonal de escribir o la desaparición de la voz del autor. Así, los recursos lingüísticos y el estilo narrativo debían adecuarse según los ambientes y personajes de cada historia (“Verismo” en *Enciclopedia della Letteratura Garzanti*, 1997: 1125).

A falta de un documento teórico que respaldara el Verismo, la introducción contenida en *I Malavoglia* fue tomada como manifiesto del movimiento. En el texto, escrito por Giovanni Verga, el autor proclama su adhesión al credo científicista y progresista, basado en los conceptos y las leyes darwinianas de la evolución. Verga no cree que un futuro mejor podría alcanzarse con el progreso científico y tecnológico, como pretendía el optimismo burgués, o con la lucha de clase, como señala el socialismo. En el mundo “los peces grandes se comen a los chicos” y por ello es mejor contentarse con su propio destino, sea bueno o malo (Petronio, 1990: 730). De hecho, su más famosa obra, *I Malavoglia*, trata del fracaso de una familia de pescadores sicilianos al emigrar de su pueblo e intentar hacer fortuna. En otras palabras, el medio ambiente condiciona el modo de ser y de vivir de las personas y esto no se puede cambiar.

Otro seguidor del Verismo es Federico de Roberto quien describe en su obra casos de decadencia, ruina y miseria, desmitificando así los sentimientos humanos. Su novela más conocida, *I Vicerè*, cuenta la historia de una poderosa familia siciliana en cuya corrupción se ven derrumbarse los mitos del *Risorgimento*, y que no puede adaptarse a los cambios sociales establecidos por la naciente consolidación de la burguesía y la democracia (Petronio, 1990: 730).

Sin poder catalogarse claramente en una u otra corriente específica, paralelamente a estas tendencias literarias bien definidas, había otros

escritores que en sus novelas presentaban al hombre y su drama interior, su incapacidad de vivir y su sufrimiento silencioso que lo orillaban a despreciar su propia vida. Entre estos autores se encuentra Italo Svevo (1861-1928), quien es reconocido por su reflexión sobre la conciencia de la crisis, la impotencia del hombre, la muerte y la indiferencia ante la vida (Petronio, 1990: 730). En su novela *Una vita*, publicada en 1892, presenta la historia de un hombre que fracasa ante la lucha perpetua que representa la vida. La derrota de sí mismo, sin embargo, no ocurre por razones sociales o externas –como tratará posteriormente la temática neorrealista, donde los factores sociales e históricos determinan la miseria del hombre– sino por una manera de ser del personaje: “un vencido”.³ En palabras de Giuseppe Petronio (Petronio, 1990: 730) *Senilità* (1898) es la historia de otro vencido, pero en esta novela Svevo plantea, además, una descripción detallada de los estados de ánimo del personaje principal; su autoengaño y los choques con la realidad. En suma, en estas dos obras se presenta un panorama interior del hombre. En *La coscienza di Zeno* (1923) el escritor presenta “una vida a través del espejo de la conciencia” (Petronio, 1990: 856), la vida como una enfermedad que puede parecer una gran tragedia o una gran comedia según se mire (Petronio, 1990: 856).

Es necesario mencionar a Luigi Pirandello (1867-1936), cuya obra se considera “un grito de protesta contra las fuerzas que limitan, aprisionan y sofocan la libre manifestación del hombre” (Petronio, 1990: 883). Los personajes de Pirandello son hombres derrotados por la vida, agobiados por

³ Giuseppe Petronio (1990: 856-858) abunda sobre el tema de los “vencidos” en la obra de Svevo, tema que, según el crítico, tiene que ver con la formación positivista y la influencia de Schopenhauer en el escritor. Al mismo tiempo, resulta interesante la comparación que Petronio realiza entre la naturaleza de los “vencidos” de Svevo y los derrotados de Giovanni Verga, pues ambos son rechazados por el mundo: en esto consiste su derrota. El personaje de Svevo fracasa por una incapacidad de vivir que lo lleva a pensar en destruirse a sí mismo, suicidarse.

las convenciones sociales y las obligaciones, que intentan quitarse la “máscara”, es decir liberarse de las obligaciones externas.

Otro escritor que presenta en sus novelas personajes con características semejantes a las de los “derrotados” es Federico Tozzi (1883-1920), quien, inspirándose en la literatura rusa, desarrolló la figura del “inepto” o el hombre incapaz de aceptar la incongruencia de las leyes económicas y psicológicas que gobiernan el mundo.⁴ En sus obras pueden observarse atmósferas oscuras, sórdidas y deprimentes que pueden relacionarse con los personajes vencidos que el autor quería mostrar. También se ocupó de temas como la explotación de los campesinos.

Entre los años 1900 y 1915, los movimientos obreros y las ideas anárquicas y socialistas habían tenido un fuerte desarrollo en la península, pero la clase dirigente italiana se definía por su carácter burgués y su rechazo al socialismo. Sin embargo, la Primera Guerra y sus consecuencias económicas y sociales, las ideas comunistas que cada vez cobraban más fuerza y la tensión entre las naciones que provocaría la Segunda Guerra Mundial, estaban ya cambiando el rumbo de la cultura en Europa. El primer efecto de esta crisis fue la afirmación de regímenes dictatoriales de fuerte tinte nacionalista y anti-marxista de los cuales el Fascismo de Italia fue el primero. De esta manera la situación social, enmarcada por los hechos históricos, pronto se vio reflejada en la literatura.⁵

⁴ Petronio relaciona el perfil del “inepto” con la naturaleza de los fracasados de Verga (1990: 847).

⁵ Al respecto, Antonielli (1973) da cuenta del desarrollo de la literatura italiana desde fines del '900 hasta los años '50; Pier Vincenzo Mengaldo (1994) y Bruno Migliorini (2002) relacionan historia, lengua y literatura.

1.1.2 Los primeros brotes de Neorrealismo literario

En 1922 se instaura el gobierno fascista en Italia, que permanecería en el poder durante veinte años a través de los cuales fue cambiando el estado liberal nacido del *Risorgimento* para ser sustituido por un estado totalitario. En un primer momento el Fascismo fue el centro propulsor de un movimiento contrarrevolucionario burgués que se extendió por gran parte de Europa; sin embargo, más tarde quedó relegado a la iniciativa de la Alemania nazi. A finales de la década de los '30 inicia la inquietud en contra del Fascismo. La alianza entre Hitler y Mussolini crea manifestaciones de antifascismo declarado y organizado.

Durante el Fascismo la cultura repitió, desarrolló y readaptó las nuevas situaciones a las características y las teorías de las culturas de principios de siglo (Petronio, 1990: 838); sin embargo también provocó en la literatura tendencias contradictorias: si bien encontró seguidores entre la comunidad intelectual, al mismo tiempo limitó la libertad de expresión, con lo que provocó, por un lado, autocensura en los escritores y, por el otro, el desarrollo de una literatura de doble sentido que velara los sentimientos de rechazo o las críticas al régimen (Petronio, 1990: 838). El inconformismo social ante el Fascismo se vio reflejado en el panorama intelectual y literario italianos.

En 1929 Moravia con *Gli indifferenti* revoluciona la visión realista y decadentista que había caracterizado la literatura precedente. Otros escritores, declarados antifascistas se ven obligados a publicar en el extranjero, como Silone (*Fontamara*) o tienen problemas con la censura como Cesare Pavese y Elio Vittorini.

Con la Alianza entre Alemania, Italia y Japón da inicio la serie de conflictos que llevan a Italia a participar en la Segunda Guerra, en junio de 1940. Luego de varios años de lucha, en julio de 1943, la derrota es segura y

Roma es bombardeada. Mussolini es arrestado por el rey. El 8 de septiembre del mismo año se firma el armisticio con los Aliados, los alemanes invaden el norte de Italia y da inicio la guerra civil. A la caída del Fascismo, en julio de 1943, Italia queda dividida. En el sur permanece la monarquía con otro jefe de gobierno, el General Badoglio, esperando a las fuerzas angloamericanas, con las que el gobierno firma una paz separada en septiembre del mismo año, con el propósito de ganar la guerra atacando a Alemania desde el sur. El norte de la península fue ocupado por las tropas alemanas, lo cual favoreció el establecimiento de un gobierno fascista republicano presidido por Benito Mussolini, al que habían liberado de la cárcel. Esta situación provocó el movimiento de la *Resistenza*, desarrollado de 1943 a 1945, en el que los partisanos, escasamente fortalecidos por los aliados, pero protegidos por el pueblo, lucharon contra el nazi-fascismo para acelerar la liberación del país. En abril de 1945, la rendición de los nazis, el avance de los aliados y las tropas partisanas ponen fin a la guerra (Petronio, 1990: 971).

La importancia del movimiento partisano no sólo radica en su aspecto político o en el hecho de haber representado la lucha de hombres y mujeres en contra del régimen, sino porque, además, esta lucha significó una nueva promesa, o sea la apuesta por una renovación del estado y la sociedad en Italia (Guglielmino, 1971: 261).

Una vez terminada la guerra, ante la situación histórica, política y social los cambios se manifestaron en todos los aspectos de la cultura italiana. Como consecuencia inmanente, nace el intento no sólo de reestructurar el estado, sino de actualizar y renovar la literatura, y además de superar el pasado literario más inmediato: el de una literatura no comprometida con el progreso y el bienestar del pueblo, cuando no partidaria del régimen fascista. El Neorrealismo, en clara oposición al Fascismo, propugnaba la necesidad de

involucrar la literatura con la realidad del pueblo que había sufrido la guerra y seguía padeciendo la injusticia social; además de abandonar el estilo “íntacto” de la lengua, que había sido defendido y tomado como modelo por el Fascismo considerado lejano y fuera de la realidad (Guglielmino, 1971: 256).

El recorrido para llegar a la literatura neorrealista tiene sus antecedentes en escritores y obras publicadas en años anteriores al estallido de la Segunda Guerra y al movimiento de la *Resistenza*.

En los años '30 aparecen una serie de novelas con temas inspirados en “una poética realista” (Bàrberi-Squarotti, 1995: 70) como se verá a continuación. La mayoría de los críticos coincide en señalar el año 1929 como el inicio del Neorrealismo. La fecha tiene una justificación: es el año en el que Alberto Moravia (1907-1990) publica, con sus propios recursos, la novela titulada *Gli indifferenti*. La obra es considerada fundadora en la orientación del Neorrealismo literario por fijar como el blanco de sus críticas los vicios y la decadencia de la burguesía italiana de entonces. La novela revela una burguesía anticuada y susceptible de caer en el mal gusto, carente de principios morales sólidos y capaz de acciones burdas y ruines con tal de conseguir estatus, dinero o una cierta posición, o simplemente por tedio, por “indiferencia” ante los valores morales. *Gli indifferenti* muestra el lado oscuro de una burguesía que muy pocos años antes Gabriele D'Annunzio exaltaba en sus obras.

Otros escritores son Corrado Alvaro (1895-1956) que, con *Gente in Aspromonte* (1930), describe el mundo arcaico de Calabria, donde se muestra una sociedad inmóvil y dominada por terratenientes; e Ignazio Silone que en *Fontamara* (1933) muestra las condiciones de miseria y la situación sociopolítica y lingüística de un pueblo de la Marsica, en tiempos del Fascismo.

Poco después, *Conversazione in Sicilia* (1941), novela de Elio Vittorini, se perfila por sus características estilísticas como otro importante modelo literario del Neorrealismo (Bàrberi-Squarotti, 1967: 75). El mismo año, Cesare Pavese (1908-1950) publica su primera novela, *Paesi tuoi* (1941) considerada también como modelo, donde el autor confronta la vida urbana y el mundo campesino, mediante un lenguaje que combina expresiones dialectales o regionales con un registro lingüístico más elevado en las descripciones del paisaje (Bàrberi-Squarotti, 1967: 75).⁶

1.1.3 Antonio Gramsci e “Il Politecnico” de Elio Vittorini

Elio Vittorini fundó y dirigió *Il Politecnico* de 1945 a 1947 en Milano. Esta revista se distinguió por la amplitud de sus intereses y porque fue en ésta donde nació y se difundió la propuesta de una nueva cultura que según Vittorini “impedisca le sofferenze, che le scongiuri, che aiuti a eliminare lo sfruttamento e la schiavitù e a vincere il bisogno” (Vittorini en Guglielmino, 1971: 274), una cultura que además proclama la superación del pasado y de todas sus formas literarias. Debido a las propuestas ideológicas de esta revista, el marxista Vittorini entró en polémica con el mismo líder del partido Comunista Italiano, Palmiro Togliatti.

De este modo, el Neorrealismo estuvo influido por una renovación cultural que, en oposición al Fascismo, tendió a una concepción “nacional popular” del arte y de la crítica (Petronio, 1990: 1001). En este sentido puede hablarse de una orientación hacia una cultura “comprometida”, basada en la influencia de Antonio Gramsci y sus obras. Entre 1929 y 1935, el intelectual escribió los *Quaderni del carcere*, que daban cuenta de su gran empeño

⁶ Generalmente han sido estos escritores y estas obras los más citados por los críticos como antecedentes del movimiento; sin embargo, Maria Corti ofrece un panorama literario que amplía esta referencia en la parte que dedica al Neorrealismo en *Il viaggio testuale. Le ideologie e le strutture semiotiche* (Corti, 1978: 25-31).

político, social y de su oposición al Fascismo. Esto motivó la censura de sus textos hasta la posguerra, cuando Los *Quaderni* fueron acogidos positivamente, pues las ideas de Gramsci respondían a las aspiraciones de los escritores y críticos que buscaban un nuevo camino, ya que

ejercieron una notable influencia sobre las discusiones y las polémicas acerca del Neorrealismo, y favorecieron el nacimiento de una crítica “gramsciana” que reflexionó sobre la literatura italiana del pasado renovando métodos de lectura y juicios críticos: una renovación que constituye la base de gran parte de la crítica literaria en estos cuarenta años (Petronio, 1990: 1003).

Gramsci reflexionó sobre la cultura, los intelectuales, su organización y su historia. Para él, la conquista del poder tiene que ver con una hegemonía cultural, donde las masas ocuparían un espacio importante. El apoyo de los “intelectuales orgánicos” serviría, entonces, para expresar las aspiraciones de las clases subalternas, desintegrando la visión del mundo propia de las clases privilegiadas, que favorecía sus propios intereses. Por ello, para Gramsci la lucha debía tender hacia un nuevo arte y, en consecuencia, hacia una nueva cultura donde la obra literaria y artística contuviera un aspecto social y moral y donde el autor se comprometiera como hombre, “aspirando a representar, con las formas propias del arte, las características esenciales de la sociedad de su tiempo” (Petronio, 1990: 1003). De esta manera, Gramsci reafirma la relación existente entre el artista, la sociedad y su obra, la cual no debería ser el resultado del buen gusto o de la búsqueda de la belleza, sino el reflejo de dicha relación; es decir, ocupar el arte, la literatura en este caso, como instrumento de renovación, gusto y expresión de las clases dominadas (Petronio, 1990: 1003) en oposición a lo que D’Annunzio y sus seguidores

defendían como objetivo de la literatura y de la poesía, cultivadas por y para una clase económicamente encumbrada y preparada culturalmente.

Basándose en Gramsci, el Neorrealismo considera que el escritor debe participar en la vida de las masas, favorecer el progreso social y describir la realidad en sus obras, relatar las condiciones de vida de los pobres y marginados, pero no como lo hicieron los escritores del Verismo, que consideraban que la miseria y sus efectos eran causados por motivos “naturales”, sino atribuyendo dichos males a las injusticias de las estructuras políticas y sociales.

Este nuevo planteamiento requería de una dimensión estilística diferente de las anteriores y también polémica como lo eran los principios ideológicos que los motivaban. Todos estos elementos confluyeron en las características y los principios del Neorrealismo.

1.2 Antecedentes lingüísticos del Neorrealismo

1.2.1 La “questione della lingua”

a) De Dante a Manzoni

Históricamente, fue después de Dante, en el Renacimiento que los literatos de la península empezaron a debatir sobre la verdadera naturaleza y las características formales de la lengua italiana, lengua común, en aquel entonces, sólo para los escritores e intelectuales. Pero fue en vísperas de la creación del Estado italiano que esta cuestión se amplió y adquirió aspectos más relevantes.

De hecho, durante la época del Romanticismo se planteó la necesidad de establecer una lengua nacional y popular para que las obras artísticas e intelectuales pudieran llegar a todos, aunque para lograrlo se tuviera que rechazar los propósitos de tradición y belleza cultivados desde la antigüedad.

Ante la situación política de Italia y el deseo burgués de formar “una nación”, se reflexionó ampliamente sobre el problema de decidir cuál lengua o qué lengua usar para comunicarse y para enseñar en la escuela.

Durante el *Cinquecento*, se había discutido si tal lengua debería ser florentina o toscana o “italiana” o cómo debería llamarse. En la época romántica, el escritor milanés Alessandro Manzoni intervino en la discusión con soluciones distintas de las que otros intelectuales habían propuesto. Fue su idea cambiar lo que había sido un asunto literario en un problema civil concerniente a toda la nación italiana.⁷ En una carta a su amigo Claude Fauriel, expone su verdadera preocupación: “Per nostra sventura, lo stato dell’Italia divisa in frammenti, la pigrizia e l’ignoranza quasi generale hanno posto tanta distanza tra la lingua scritta e la parlata, che questa può dirsi quasi come lingua morta” (citado en Migliorini, 1956: 34). De hecho en su obra *I promessi sposi* propone lo que él considera la lengua italiana hablada, basándose en el florentino hablado por las personas con educación escolar.

Sin embargo, aunque los esfuerzos lingüísticos del milanés satisfacían una necesidad mediante la escritura de su novela, tal proceso no incluía la verdadera realidad de los italianos. De hecho, el problema de qué lengua debería hablarse en Italia, sólo se resolvía en una forma ideal. Pues sólo un mínimo de la población sabía leer y escribir y muy pocos eran los que hablaban en su casa la misma lengua que leían y escribían. En realidad, también era necesario considerar la enseñanza del italiano. De cualquier modo, Manzoni propuso un modelo de lengua para enseñar en la escuela que

⁷ Luca Serianni (1993) describe de manera detallada las aportaciones de Manzoni a la discusión sobre “la questione della lingua” durante la época romántica. Para conocer el desarrollo de esta polémica en los siglos siguientes puede consultarse a Tullio de Mauro (2003).

se oponía a la lengua hablada cotidiana de los italianos; es decir el *dialetto* que cambiaba según la región o el pueblo o localidad.⁸

La exhortación de Manzoni es, por tanto, la confirmación de un sentimiento nacido en los tiempos de Dante, que no será realidad sino hasta hace muy poco, y que nos compromete a ser testigos de una lengua en plena evolución.

b) La “questione della lingua” a principios del siglo XX

La lengua italiana, entonces, nace y se conserva como lengua escrita durante varios siglos. Su difusión se realizaba, exclusivamente, a través de la literatura y, posteriormente, en los libros escolares, el periódico y los servicios burocráticos. La tradición llega hasta los primeros decenios del *Novecento*, época en el que la lengua italiana se impone como oficial y se empieza a identificar con los adjetivos de latinizante, retórica, grandilocuente, etc. y cuyo uso es considerado un ejercicio del *bello scrivere* relacionado directamente con la tradición del Decadentismo (Peruzzi, 1967: 62). Así lo comenta Peruzzi:

La lingua italiana è appena uscita da una lunga malattia che si chiama dannunzianesimo. In un paese in cui, per ragioni che abbiamo già spiegate, siamo contagiati un po' tutti dal compiacimento del bello scrivere come esercizio che è fine a se stesso, era inevitabile che ciò che in D'Annunzio era “amor sensuale” della parola diventasse greve e vuota retorica nei mediocri giornalisti, nei mediocri professori, nei mediocri letterati, insomma in ogni uomo medio che scrive (e tale scadimento, del resto, con le debite proporzioni, è palese nell'opera stessa dell'ultimo D'Annunzio) (Peruzzi, 1967: 119).

⁸ Sobre la situación lingüística y de la diversidad dialectal que ha prevalecido en Italia desde la antigüedad se consultaron también Maria Luisa Alteri Biagi (1987) y Anna Laura y Giulio Lepschy (1981).

Dentro de los ámbitos literario y cinematográfico se reconoce clara y abiertamente la existencia de los dialectos y la situación lingüística en general de Italia, lo cual se toma como una nueva fuente de inspiración y formas expresivas para la descripción de la vida provincial. Este hecho lingüístico, sin embargo, tiene su reflejo político y social. En muchas regiones de Italia, el dialecto era el único instrumento lingüístico del que el pueblo disponía, mientras que la lengua italiana era relacionada con la burguesía y las clases privilegiadas. Por tal motivo, a partir de la primera posguerra, para muchos escritores y directores cinematográficos el uso del dialecto en sus obras no sólo representó un nuevo recurso expresivo, sino el reflejo de una ideología social (Peruzzi, 1967: 120).

1.2.3 La situación lingüística de Italia y la política lingüística del Fascismo

A principios del siglo XX, en Italia no había grandes variaciones respecto a la situación lingüística del siglo anterior. La gente seguía comunicándose en dialecto y la cifra de analfabetas era todavía enorme. Sin embargo, con el establecimiento de la escuela obligatoria para todos, y luego con la victoria del régimen fascista, habrían de ocurrir grandes cambios.

Mussolini estableció una política lingüística que reforzaba los principios de su ideología nacionalista. Al imponer la lengua italiana como lengua oficial en el país, la confirmó como la lengua de la enseñanza y de la escuela. Sin embargo, tal imposición rechazaba el uso y la existencia de los dialectos, pues eran considerados (falsamente) como deformaciones del italiano. Esta concepción dejó tan profunda y negativa huella en los hablantes que, todavía en los años '60, el historiador de la lengua Emilio Peruzzi siente la necesidad de aclarar:

i dialetti sono autonome continuazioni del vario latino che parlavano le diverse parti d'Italia nell'età imperiale, cioè non sono una corruzione della lingua *come di solito si crede*, ma è anche vero che *questa opinione esiste, ben radicata in quasi tutti gli italiani* (Peruzzi, 1967: 6. Las cursivas son mías).

Gracias al Fascismo y su interés en imponer una lengua nacional, negando la existencia y la tradición lingüística de otras lenguas y los *dialetti* del mismo país, para mucha gente, en aquel tiempo, hablar en dialecto era mostrar la ignorancia y la pobreza, era vergonzoso hablar en lengua vernácula salvo en algunos lugares como Turín o Venecia.⁹

Como parte de la política nacionalista que impuso el Fascismo, también se desató una batalla contra los extranjerismos, que consistió en suprimir las escenas de las películas italianas donde se hablaba alguna lengua extranjera, doblar al italiano las películas extranjeras, y prohibir el uso de palabras extranjeras en las empresas y en diversas actividades profesionales. Un ejemplo de esto es la traducción de los nombres de muchos deportes como *pallacanestro*, *pallavolo*, etc. pero sobre todo el uso de *calcio* en lugar de *football*, como lo llaman en casi todos los países donde se practica.

En la enseñanza escolar se intentó “italianizar” los topónimos y apellidos extranjeros. Esto trajo como consecuencia una represión de las minorías étnicas y una polémica lingüísticas que produjo una reacción separatista que se manifestó después de la liberación.

⁹ Maurizio Dardano en su *Manualetto di linguistica italiana* (1996: 170-171), distingue los términos *lingua* y *dialetto*, porque “1) la lingua subisce una codificazione; vale a dire opera delle scelte tra forme concorrenti e quindi propone dei modelli; tale processo non avviene di solito nel dialetto o comunque avviene in una misura ridotta; 2) la lingua possiede un uso scritto, che manca per lo più ai dialetti; 3) la lingua gode di un prestigio sociale superiore a quello dei dialetti; 4) la lingua ha acquistato una dignità culturale superiore a quella dei dialetti”. Sin embargo hoy en día existe una serie de lenguas con su propia gramática y literatura. Es el caso del véneto o el napolitano, pero se ha insistido en llamarlos dialectos, por ser hablados en una extensión geográfica reducida o por un pequeño número de hablantes. Sobre el sardo por ejemplo, la lengua de Cerdeña, todavía existe la polémica sobre si considerarlo lengua o dialecto (Anna Satta, 2005: 67-70).

A pesar de las consecuencias negativas que trajo esta política, también fue durante este periodo que pudo observarse un renovado interés en el tema de “la questione della lingua” entre intelectuales, lingüistas y políticos (Marazzini, 2002: 430).

Por su tradición intelectual y literaria, la lengua italiana, todavía, durante el Fascismo, disponía de un vocabulario nacional para discutir sobre la inmortalidad del alma, para exaltar el valor civil, para describir un atardecer, para expresar el dolor de un amor perdido y temas similares, pero, como ya apuntaba Manzoni en sus tiempos, no se tenía un vocabulario comúnmente aceptado para hablar de las cosas de todos los días, como las agujetas de los zapatos, por ejemplo (Peruzzi, 1967: 15). Las palabras de uso cotidiano son las que caracterizan las variedades regionales de la lengua usual que no tenían un equivalente en lengua estándar: faltaba todavía, como decía De Amicis,

quel gran numero di nomi di cose [...] perché di quelle date cose non abbiamo mai occasione di parlare o bisogno di parlare se non nel dialetto; ma che deve imparare chi studia davvero la lingua, perché questa non si saprà mai che malamente se non se ne studia più di quanto occorre a parlarla alla meglio fra noi, dove non se ne parla che mezza. Noi dobbiamo studiare, non in relazione coi nostri bisogni immediati e abituali, ma come se fossimo certi di dover quando che sia andar a vivere in una regione d'Italia dove neanche una parola del nostro dialetto sia intesa, e dove, per conseguenza, ci sia necessario parlare sempre e d'ogni cosa in lingua italiana (De Amicis en Peruzzi, 1967: 13).

También en este ámbito el Neorrealismo tuvo su postura peculiar como se verá en el análisis de sus características.

1.3 El Neorrealismo

1.3.1 Objetivos del Neorrealismo literario

Para la crítica, el Neorrealismo no logró tener una verdadera poética; Salvatore Guglielmino dice que se trata de un estado de ánimo colectivo encaminado a una práctica ético-política antes que estética (Guglielmino, 1971: 280). Lo cual, sin embargo, trajo consigo un deseo de renovación y superación de la literatura precedente, de restaurar los esquemas del Realismo y de proponer un nuevo modo de representar la realidad popular, en oposición a la cultura fascista dominante, y de superar los temas típicos del Decadentismo.

A partir de este principio, en el Neorrealismo puede reconocerse una serie de objetivos (Guglielmino, 1971: 280). Antes que nada, se adjudica al escritor una responsabilidad pública importante como portavoz del pueblo, con lo que Elio Vittorini (1908-1966) o Carlo Levi (1902-1975) llegaron a tener en Italia una verdadera autoridad moral, fenómeno característico de la posguerra. Los temas descubrían la miseria, las clases oprimidas de Italia, y los escritores ubicaban sus historias en la Segunda Guerra, la *Resistenza* y la posguerra con relatos que nacían de la necesidad de narrar recuerdos o de contar las experiencias y sentimientos personales:

Moltissimi furono gli italiani che consegnarono alle pagine la testimonianza delle sofferenze in Russia, nei campi di sterminio [...]. Si tratta di una letteratura di memoria, dall'andamento cronachistico, autobiografico [...] affidata in gran parte alla nuda registrazione dei fatti (Agnolotto, 1997: 89).

El *bello scrivere*, encumbrado por los decadentistas, fue rechazado por los neorrealistas abierta y francamente para introducir un lenguaje que revelara y fuera la voz real de los nuevos protagonistas. La crónica y el

testimonio exigían un lenguaje anti-literario, inmediato y hablado, que daba preferencia a la lengua de grupos sociales bajos, el lenguaje dialectal, jergal, etc. (Devoto y Altieri en Guglielmino, 1971: 281), recursos que, sin embargo, mostraban un nuevo modelo de escritura: “los nuevos textos no mostraban tanto un modo diferente de literatura, otra concepción de su naturaleza y su función: documentos y crónicas más que relatos, lengua hablada más que literaria, búsqueda de efectos emotivos más que formales” (Petronio, 1990: 977). En realidad se estaba recuperando el modelo de escritura que Giovanni Verga había impuesto hacía tiempo.

Ya en el siglo XIX “la questione della lingua” había sido un tema atendido en la literatura por Giovanni Verga (1840-1922), quien mostró en *I Malavoglia* una actitud contestataria ante la imposición de establecer el italiano como lengua oficial, mediante una historia que describía la vida y el modo de hablar de la gente del pueblo “combinando dialetto e lingua” (Marazzini, 2002: 423).

1.3.2 El Neorrealismo y “la questione della lingua”

Como ya se dijo, “la questione della lingua” se refiere a la polémica en torno a la situación lingüística de Italia. En el *Novecento* esta discusión vuelve a incidir de manera directa en la literatura, y con el Neorrealismo se reaviva la cuestión de la lengua acentuando las vertientes político-sociales y no solamente culturales.

Durante los años anteriores a la Segunda Guerra, Cesare Pavese (1908-1950) y Elio Vittorini tradujeron una serie de obras de autores estadounidenses como Faulkner, Dos Pasos y otros quienes describían en sus narraciones la vida de la gente pobre del sur de Estados Unidos. El contacto con el estilo y los temas de estas obras obligó a los traductores-escritores a

reflexionar sobre el lenguaje de determinadas frases y modismos propios de la lengua inglesa popular. Para transmitir la voz y las características de los personajes de aquellas obras era necesario “forzar” la lengua italiana para crear un nuevo modo de decir y escribir en una lengua “popular” italiana, que no coincidiera necesariamente con ninguno de los dialectos hablados en las regiones de la península. En consecuencia, este hecho fue uno de los detonadores para determinar una serie de principios del estilo neorrealista literario.

Los escritores neorrealistas buscaron expresar en sus obras la situación de la lengua italiana y sus hablantes, sobre todo cómo ésta determinaba las relaciones sociales y de poder en el país. Las clases privilegiadas hablaban italiano, los demás hablaban dialecto. Entonces ¿en qué lengua se debía escribir esta nueva literatura, para dar una entonación popular, que no fuera localista?

El italiano, para la mayoría de los italianos, era la lengua extranjera, cuyas expresiones no tenía mucha relación con la manera de pensar o el verdadero modo de ser de los hablantes. Esto no era distinto para muchos escritores que expresan claramente lo que les representaba hablar en italiano: una imposición, un acto político por demás arbitrario, como dice Ignazio Silone (1900-1979) en la introducción a *Fontamara*, novela escrita en 1930 durante su exilio en Suiza, y publicada en 1934:

In che lingua devo adesso raccontare questa storia? [...] A nessuno venga in mente che i fontamaresi parlino italiano. Naturalmente, prima di me, altri cafoni meridionali han parlato e scritto in italiano, allo stesso modo che andando in città noi usiamo portare scarpe, colletto, cravatta. Ma basta osservarci per scoprire nostra goffaggine. La lingua italiana nel ricevere e formulare i nostri pensieri non può fare a meno di storpiarli, di dare a essi l'apparenza di una *traduzione*. Ma, per esprimersi direttamente, l'uomo non

dovrebbe tradurre. Se è vero che, per esprimersi bene in una lingua, bisogna prima imparare a pensare in essa, lo sforzo che a noi costa parlare in questo italiano significa evidentemente che noi non sappiamo pensare in esso (che questa cultura italiana è rimasta per noi una cultura di scuola).

Ma poichè non ho altro mezzo per farmi intendere (ed esprimermi per me adesso è un bisogno assoluto), così voglio sforzarmi di *tradurre* alla meglio, nella lingua imparata, quello che voglio che tutti sappiamo; la verità sui fatti di Fontamara (Silone, 1949: 12. Las cursivas son mías).

En otras palabras, Silone optó por *traducir* su novela (concebida en dialecto) al italiano.

En el cine neorrealista, por ejemplo, el uso de la lengua hablada y del dialecto tenían como objetivo dar un sentido de autenticidad y veracidad de lo que se representaba o se denunciaba en cada historia. La palabra acompañada de la imagen determinaba su importancia en la trama. Para mostrar la realidad de la manera más inmediata, muchas veces en el mismo momento en el que ocurría la acción, era necesario adoptar un lenguaje adecuado, coherente con la situación que se estaba mostrando, y este lenguaje no podía ser una lengua culta, rebuscada o literaria, sino un dialecto determinado. Un ejemplo notable puede observarse en *Sciuscìa* (1946) de Vittorio de Sica, donde los protagonistas de la película hablan napolitano.

En la literatura, en cambio, el recurso es la palabra, y por ello el uso del dialecto tiene otra función: crear una nueva forma expresiva que refleje la voz de los personajes. La voz y la presencia del escritor debían notarse lo menos posible o “desaparecer” prácticamente (Mastronardi en Peruzzi, 1967: 123). Así, se intenta describir desde el interior el mundo de los personajes y ejercer aquella “impersonalidad e inmediatez del arte” (Mastronardi en Peruzzi, 1967: 123) que estaba a la base del experimento lingüístico que realizara Giovanni Verga en su obra, en el contexto del Verismo.

La literatura neorrealista se decidió por un lenguaje simple y coloquial ocupando los diversos dialectos y regionalismos para que pudiera ser entendida por la gente común y corriente. Tal precepto se fortalecía al considerar que el intelectual tenía el deber de transmitir la voz y el sufrimiento del pueblo (Petronio, 1990: 979). De manera simultánea con este nuevo modo de concebir la literatura, se creó un nuevo lenguaje, donde la voz del pueblo tomara especial significación y que actuara casi como protagonista mediante “formas expresivas realistas y un lenguaje coloquial, mezclándolo, cuando era necesario, con el dialecto” (Petronio, 1990: 979). El uso de una lengua popular o de la lengua hablada buscaba no sólo crear un efecto emotivo, sino romper con la tradición eminentemente literaria y poética de la lengua italiana. Ahora era necesario “popularizar” la lengua y utilizar la literatura para darle voz a la gente común, los verdaderos protagonistas de las narraciones neorrealistas.

1.3.3 Características narrativas del Neorrealismo

Como se ha dicho, el Neorrealismo no ha sido considerado una corriente literaria propiamente dicha, sino “un’insieme di voci, in gran parte periferiche, una molteplice scoperta delle diverse Italie, anche –o specialmente– delle Italie fino allora più inedite per la letteratura” (Calvino, 1964: VIII). Bajo el término neorrealista pueden colocarse a muchos y muy variados escritores que convergen en el esfuerzo de “riscoprire l’Italia delle regioni” (Segre, 1999: 55). Dentro de la temática de esta literatura hay una gran cantidad de argumentos, basados por una parte en la experiencia de la Segunda Guerra y por la otra en la revelación de la Italia “popular”. La literatura neorrealista describió las consecuencias negativas vividas durante el Fascismo, la Segunda Guerra y la *Resistenza* (Pozzi, 2002: 213): el holocausto, la muerte y la tortura, el hambre y el frío durante el combate, el regreso a casa desde los

campos de concentración y, además, la representación de la vida del proletariado; la ignorancia y las condiciones de miseria de obreros, pescadores y campesinos.

Si bien las manifestaciones del Neorrealismo literario comenzaron durante el periodo fascista con obras de escritores reconocidos como Alberto Moravia, Elio Vittorini y Cesare Pavese, la gran producción y publicación, sin censura, de esta literatura tiene lugar entre los primeros años después de la Segunda Guerra y los años '60 (Segre, 1999: 53-54). Muchos de los autores de las narraciones, considerados neorrealistas, no eran intelectuales, sino hombres y mujeres que decidieron escribir a partir de su experiencia durante la guerra, como es el caso de Beppe Fenoglio, Primo Levi, Renata Viganò, etc. por mencionar sólo a algunos. De aquí el carácter testimonial y autobiográfico de muchas de estas obras.

Para mostrar “la realidad” de Italia fielmente, muchos escritores reflexionaron sobre el mejor modo de hacerlo: ¿En qué persona narrativa? ¿Con cuál lengua? ¿Cómo representar la realidad de un modo impersonal? A propósito, puede señalarse el caso de la obra de Cesare Pavese *Ciau Masino* (1963), texto publicado póstumo, que representa el primer esfuerzo literario del autor y donde parece experimentar el uso del dialecto en el personaje protagonista. Quizás desconfiado en este recurso en otras obras optó por mostrar una lengua italiana “popular”, antes que el uso directo del dialecto.

Dentro del Neorrealismo, el narrador y las características lingüísticas de su voz eran elementos primordiales para expresar un punto de vista sin prejuicios. Se consideraba importante hacer desaparecer la voz del intelectual, la voz del autor real, como en su momento hizo el Verismo. El narrador y los personajes, generalmente eran tomados de la realidad o se inspiraban en la gente común y corriente: obreros, campesinos, pescadores; soldados,

partisanos, etc. El narrador podía ser uno de estos personajes o ser omnisciente; ser un narrador-protagonista que podía hablar en primera persona o en tercera cuando se trataba de un narrador-testigo. Al mismo tiempo, su lengua lo delataba como uno del pueblo que podía hablar en primera persona o ser parte de un ‘nosotros’ o ser un testigo omnisciente, que mostraba un punto de vista objetivo y sin prejuicios; en otras palabras “confiable”. De aquí la importancia dada al narrador, cuya voz podía confundirse con la de algún personaje (popular), por sus características lingüísticas, que intentaban lograr un efecto de objetividad y veracidad en los hechos del texto literario.

En consecuencia, dentro de los diálogos de cada personaje la oralidad es un elemento importante, en el que pueden reconocerse marcas del habla popular: solecismos e “imprecisiones” de la lengua italiana, por un lado, y regionalismos, dialectismos, términos jergales, por el otro. Esto confirmaba la existencia y el uso del dialecto como reflejo y característica de la lengua hablada que los neorrealistas, en sus inicios, quisieron mostrar en sus escritos a pesar de la política lingüística, que discriminaba el uso de los dialectos italianos.

El estilo de cada escritor estuvo definido sobre todo por el tema o por los recursos lingüísticos que empleaba en sus relatos. Es común a todos el empeño u obsesión en retratar la realidad de Italia incluyendo la situación lingüística mediante la introducción de regionalismos, dialectismos, etc., que fueron, al mismo tiempo, parte importante de recreación de cada historia contada. Se buscaba, sobre todo, la congruencia entre los personajes y su habla, la concordancia entre la situación socioeconómica y sus características lingüísticas. Sin embargo, el estilo de cada escritor no estuvo determinado por uno sólo de esos aspectos, sino haciendo pesar ya sea la temática, ya sea los recursos estilístico-lingüísticos.

Junto con estos aspectos, la narrativa neorrealista da relevancia a la descripción de los ambientes que enmarcan las historias. El paisaje funciona como marco geográfico, pero también como “acompañante” de los personajes en su desgracia o como el otro enemigo a vencer durante la guerra: la nieve en invierno o la aridez de los campos, por ejemplo. La descripción del paisaje marca los contrastes entre la ciudad y el campo, entre obreros y campesinos hermanados por la miseria económica y social. La descripción del paisaje presenta en detalle los ambientes sórdidos y de pobreza de los habitantes de las zonas marginadas de la Italia de mitad del siglo XX.

1.3.4 El estilo narrativo neorrealista

En las obras neorrealistas se buscaba transmitir fielmente la realidad. Con fuerza expresiva y gran emotividad se contaban las experiencias vividas de soldados, de judíos deportados, partisanos en la guerra; los campos de concentración y la *Resistenza* por un lado, y por el otro la vida de la gente del campo, la miseria, el analfabetismo.

Para el fin de la Segunda Guerra, Elio Vittorini es ya un reconocido intelectual y es considerado el iniciador del movimiento con *Conversazione in Sicilia*, cuyo primer capítulo se publicó por entregas en 1937, aunque los temas neorrealistas ya se habían perfilado en otras obras suyas publicadas con anterioridad. El antifascismo, la tierra natal, los orígenes, la *Resistenza*, el empeño político con personajes llenos de valor y fortaleza, etc. se vieron reflejados en la colección de cuentos titulada *Piccola borghesia* (1931), en *Il garofano rosso* (1933), *Sardegna come un'infanzia* (1936), *Erica e i suoi fratelli* (1930) y finalmente *Uomini e no* (1945).

Cesare Pavese con *Il compagno* (1947) y *La luna e i falò* (1950) e Italo Calvino (1923-1985) en *Il sentiero dei nidi di ragno* (1947), recuperan los

temas de la guerra partisana, el antifascismo y la lucha de la liberación ligados a la amistad y el amor mostrando un mundo de soledad y tristeza. Estos tres autores además de escribir “su parte” neorrealista encabezaron las reflexiones y los principios sobre esta nueva manera de concebir la literatura. Italo Calvino, sin embargo, luego de *Il sentiero dei nidi di ragno* desarrollaría por vías muy distintas sus intereses literarios.

Alberto Moravia es definido por Giuseppe Petronio como “decadente” (Petronio, 1990: 991), pero hasta el inicio de la Segunda Guerra los críticos lo consideraban un analista de costumbres, que escruta fríamente la realidad humana, cosa que le ayuda a explorar algunos motivos existenciales (Petronio, 1990: 991-992), como en *Agostino* (1944), por ejemplo. También se interesó en conocer el mundo popular, que posteriormente describió en *La romana* (1947), *Racconti romani* (1954) y *La ciociara* (1957).

Carlo Levi (1902-1975) con *Cristo si è fermato a Eboli* (1945) habla de la miseria y el modo de vivir de campesinos de Basilicata; de las penurias y el destino fatal de los pobladores de la provincia italiana más “profunda” de la época.

En otro grupo pueden colocarse a quienes comenzaron a escribir a partir de su experiencia de la guerra, como Primo Levi (1919-1987) que narra su vida en los campos de concentración en *Se questo è un uomo* (1947); y en *La tregua* (1963) narra las vicisitudes del viaje del retorno a casa. Renata Viganó (1900-1976), por otro lado, con *L’Agnese va a morire* (1949) cuenta la experiencia como estafeta de una partisana que la escritora conoció. También se interesó en el papel de las mujeres en el movimiento de la *Resistenza*.

Beppe Fenoglio, escritor del que nos ocuparemos específicamente en este estudio, en cambio, tomó como base dos temas fundamentalmente: su experiencia como partisano en Alba, lo cual ocupa la mayor parte de su obra

literaria, como *Appunti partigiani '44-'45*, *Primavera di bellezza*, *Una questione privata*, *Il partigiano Johnny*, y algunos cuentos de *I ventitre giorni della città di Alba*, pero también se interesó en describir la vida de la gente de las Langhe, su región natal, en la novela corta *La malora* y en los cuentos de la colección titulada *Un giorno di fuoco*.

Capítulo II

La vida y la obra literaria de Beppe Fenoglio

2.1 La vida de Beppe Fenoglio

Beppe Fenoglio desarrolló en su obra narrativa dos líneas temáticas que tienen que ver directamente con los hechos de su vida: la participación como partisano en la *Resistenza* italiana contra el nazi-fascismo y su vida en Alba y en las Langhe. Alba fue su ciudad natal, de la cual, prácticamente, nunca salió. Por eso, es considerado como “l’esempio di una particolare fedeltà alla sua terra e alla sua gente” (Pampaloni en Guglielmino, 1971: 299). A su vez, las Langhe fueron el lugar donde, desde niño, el escritor pasaba las vacaciones de verano; era la tierra de su padre y el lugar de origen del árbol genealógico de los Fenoglio.

2.1.1 Beppe Fenoglio partisano en la guerra de Resistencia

Giuseppe (Beppe) Fenoglio nació en Alba (Cuneo) el 1° de marzo de 1922. Su padre era propietario de una carnicería y su madre fue siempre una mujer de carácter fuerte, dedicada al hogar, que deseaba para sus hijos buena educación y una vida mejor.¹ En 1940 se transfirió a Turín para estudiar la carrera de letras inglesas en la Facultad de Letras y tres años después es llamado a cumplir con el servicio militar exigido por el gobierno fascista.

Más tarde, después de la caída de Mussolini y la proclamación de la República de Salò, en el norte de Italia, Beppe Fenoglio se unió al movimiento de la *Resistenza*, en la cual participó de 1944 a 1945. En enero de 1944 se unió a las primeras formaciones partisanas entrando desde el inicio en una

¹ Para algunos críticos, el modo de ser de la madre de Fenoglio puede reconocerse en algunos personajes femeninos que el autor creó. Algunos ejemplos pueden encontrarse en “Pioggia e la sposa”, contenido en *I ventitre giorni della città di Alba* (1952), en el personaje de la tía, y en *La paga del sabato* (1969) en el personaje de la madre de Ettore (Lajolo, 1970: 24).

agrupación comunista, la Brigada Garibaldi; posteriormente, luego de algunos desafortunados episodios, estuvo en las Formaciones Autónomas Militares (primera y segunda división Langhe) de Enrico Martini Mauri y Pietro Belbo. Éstas se hicieron parte del presidio de Mango, a las órdenes de Piero Ghiacci (el que Fenoglio personificaría como “Pierre” en su novela más famosa, *Il partigiano Jhonny*). Tomó parte en el asalto al cuartel de los *carabinieri* de Alba y en la ocupación de esta ciudad. Al regreso de la guarnición fascista, el 2 de noviembre, vive la disgregación de las formaciones partisanas en el invierno de 1944 y toma parte en la batalla de Valdivilla, y en la definitiva liberación del Piemonte en abril del mismo año (Grignani, 1985: IX). De marzo a mayo desarrolla la tarea de oficial de enlace con la misión aliada en Monferrato, Vercellese y Lomellina. También participó en el combate de Montemagno, experiencia que sería plasmada años más tarde en su cuento titulado “I ventitre giorni della città di Alba”. De hecho, su vida en general y por tanto la experiencia como partisano serán tema constante en una buena parte sus narraciones. Llama la atención que sólo hasta después de su muerte sus obras hayan suscitado el interés y la atención de muchos estudios críticos y literarios (Grignani, 1985: VII).

2.1.2 *La decisión de escribir*

Al terminar la guerra, Beppe Fenoglio vive con disgusto y decepción el regreso a la vida normal en Alba. Descubre que el escenario político no ha cambiado y que, en realidad, la situación social parece ser la misma a pesar de la lucha.² Además, concluir sus estudios y obtener el título en Letras inglesas está dejando de interesarle, y ante la apremiante situación económica de su

² Para Davide Lajolo (1978: 24) este desánimo, también vivido por Fenoglio, puede verse reflejado en la historia de *La paga del sabato* (1969), donde se cuenta la frustración e inadaptación a la vida rutinaria, después de la lucha, de un joven ex partisano.

familia, el escritor se ve en la necesidad de apoyarla. En 1947, gracias a sus conocimientos de inglés y francés, es contratado como traductor de la correspondencia de la empresa vinícola Marengo, en Alba. Este empleo le permite responder al compromiso con su familia, quedarse en su ciudad y dedicarse a la escritura.

A partir de entonces, el papel se volvió el espacio de desahogo de una serie de experiencias que tienen que ver con la guerra y con el mundo de Alba y su gente. Beppe Fenoglio se esforzó en “costruire dei libri veri, mattone su mattone, con una fatica dannata” (Lajolo, 1978: 190). El motivo de esta decisión fue sin duda, la experiencia de la guerra, pero el gusto e interés por la literatura, la lectura y la lengua ya había tenido lugar en otro momento, todo lo cual, al terminar la guerra, se fusiona en el autor para crear un impulso de vida:

Scrivo per un'infinità di motivi. Per vocazione, anche per continuare un rapporto che un avvenimento e le convenzioni della vita mi hanno reso altrimenti impossibile, anche per giustificare i miei sedici anni di studi non coronati da laurea, anche per spirito agonistico, anche per restituirmi sensazioni passate; per un'infinità di ragioni insomma. Non certo per divertimento. *Ci faccio una fatica nera*. La più facile delle mie pagine esce spensierata da una decina di penosi rifacimenti (Fenoglio en Lajolo: 1970: 91. Las cursivas son mías).

A partir de entonces escribir y publicar se vuelven los motivos fundamentales de su existencia. Transcurre así poco más de una década. Posteriormente, se casa el 28 de marzo de 1960 y al año siguiente nace su única hija. En este mismo periodo comenzaron a manifestarse los primeros problemas de salud. Para curarse, pasó algún tiempo en retiro en Bossolasco, en el hospital Bellavista. Poco después fue internado repentinamente en una clínica privada de Bra y luego en el hospital Molinette de Turín. Murió el 18 de marzo de 1963.

2.2 Beppe Fenoglio escritor

2.2.1 Fenoglio lector y traductor de escritores anglosajones

El interés por escribir nace en Fenoglio durante la Segunda Guerra. Pero antes de esta experiencia, su “ejercitación literaria” consistió en leer literatura inglesa y, además, en traducirla, como sucedió con otros importantes intelectuales italianos como Elio Vittorini, Cesare Pavese, Italo Calvino y otros (De Nicola, 1993: 210).

De hecho, Fenoglio había decidido escribir en inglés, y no en italiano. Esta decisión revelaba una especie de lucha en la que el autor buscaba liberarse de las ataduras del estilo rebuscado de la lengua italiana derivado de la tradición literaria y confirmada por la política lingüística y las preferencias literarias impuestas por el Fascismo. Al parecer, Fenoglio quería “tornare come vergine alla lingua italiana attraverso la lezione che veniva da una parlata straniera” (Lajolo, 1978: 192). Ejemplos de esto pueden ser *Il partigiano Johnny*, del que sobrevive un esbozo de ocho capítulos redactados en inglés, y *Primavera di bellezza*, cuya versión original también está escrita en esta lengua. El texto publicado es una traducción al italiano que Fenoglio mismo realizó: “Il testo quale lo conosco i lettori è quindi una mera traduzione” (Fenoglio en Del Buono, 2001: XIV).

El gusto en Beppe Fenoglio por la lengua inglesa, que tuvo su origen en los tiempos de la Secundaria, lo llevó a interesarse en la literatura anglosajona y a determinar como sus favoritos a una serie de escritores, dentro de los cuales Shakespeare y toda su obra dramática ocuparon el primer lugar. Con el paso de los años, su interés creció enormemente, pues nunca dejó de leer y traducir esta literatura (Corti en Pietralunga 2000: VIII).

Durante los primeros años de la posguerra, en Italia se vivía un gran interés por la literatura inglesa, gracias a las traducciones realizadas por Elio Vittorini y Cesare Pavese en la década de los '30 (De Nicola, 1993: 77). Fenoglio sabía de la aceptación y gusto por los autores anglosajones y se autopromueve como conocedor y posible traductor ante Italo Calvino, consultor de Einaudi en ese tiempo. Aunque no es posible llegar a ningún acuerdo, Fenoglio logra publicar algunas de sus traducciones; un ejemplo de esto es el caso de *Ballata del vecchio marinaio* de Samuel Taylor Coleridge, publicado en la revista *Itinerari*, en 1955. Posteriormente, la editorial Einaudi vuelve a publicar esta obra un año después de la muerte de Fenoglio.

En 1974, sale a la luz *La voce nella tempesta*, versión teatral fenogliana de *Wuthering Heights* de Emily Brontë; en 1982 aparece *Il vento nei salici* (*The Wind in the Willows*) de Kenneth Graham, y años después, en el 2000, se publica *Quaderno di traduzioni*, a cargo de Mark Pietraluga, que contiene las versiones en italiano de algunos poemas de Gerard Manley Hopkins, Thomas Stearns Eliot, Robert Creeley y Samuel Taylor Coleridge, entre otros; además de las versiones al inglés de algunos poemas de Cesare Pavese.

La importancia literaria de conocer y traducir géneros como teatro, poesía y prosa se ha visto reflejada en la escritura de Fenoglio y en la definición de un estilo propio. La traducción fue un ejercicio que permitía al autor observar formas, frases y modos de decir del inglés. Entender y descifrar esta lengua trajo como consecuencia un intento por “rompere con un linguaggio altamente stilizzato e retorico” (Pietralunga, 2000: VIII) que la lengua italiana había conservado y heredado desde la más antigua tradición literaria.

Para la lingüística contemporánea, la lengua es un ente vivo y vital. Fenoglio parece haber intuido y confirmado esta idea. Su actividad como

traductor no consistía en un simple ejercicio de equivalencias entre la lengua de llegada y la lengua de partida. Fenoglio se entregó a la traducción partiendo de una causa perdida: el italiano, como lengua excesivamente retórica, no podía decir lo que él quería, ni lo que sentía: le era ajeno y hermético. Entonces recurrió a la lengua extranjera para expresarse. Empezó por leerla, desde la adolescencia, luego a traducirla y, más adelante, a escribir en ella. Sumando cada etapa puede observarse el interés de Fenoglio en el proceso de la escritura, y en la traducción su preocupación por hacer de ésta un ejercicio de observación que le permitiera experimentar las formas más variadas y extremas en la lengua de llegada (Pietralunga, 2000: IX); además de ejercitar su propia creatividad.

Para reproducir los efectos encontrados en inglés, Fenoglio “forzaba” la lengua italiana. El escritor llegó literalmente a inventar expresiones, palabras y frases en italiano que rescataran el sentido más cercano a la forma del original (Pietralunga, 2000: IX).³ Su interés era la palabra. Dice Dante Isella, respecto a *Il partigiano Johnny*:

Il risultato è una prosa incessantemente produttiva di neoformazioni lessicali, morfologiche e sintattiche. Si prendano le forme con prefisso negativo. Fenoglio ne sperimenta tutti i tipi, mostrando una sovrana disinvoltura nel muoversi tra l'uno e l'altro sistema linguistico, l'italiano o l'inglese (ma anche, per altri aspetti, il francese, il greco, il latino, il dialetto). Troviamo pertanto: con il prefisso in- (mantenuto talora integro, senza assimilazione alla consonante successiva): *impensosa*, *incollettivo*, *inallusivo* (detto di cielo che non lascia intendere l'ora del giorno); *inlavata* (cui corrisponde *unwashed*), ecc. (Isella, 1992: 489).

³ Una de las novelas más estudiadas desde del punto de vista lingüístico ha sido *Il partigiano Johnny*, donde puede observarse la presencia de un léxico literario o latinizante, que convive tranquilamente junto a palabras de la vida cotidiana y términos de la jerga militar (Isella, 1992: 491).

En el proceso de la traducción de la lengua extranjera al italiano ponía en práctica toda su actividad creativa, sin pretender mostrar erudición. Y la prueba de esto es que Fenoglio no dejó nunca de traducir, a pesar de haber visto publicados sólo algunos de sus trabajos (Pietralunga, 2000: XI).⁴

La traducción de obras de Thomas Stearns Eliot, Samuel Taylor Coleridge, Gerard Manley Hopkins, por citar algunos, dejó en Fenoglio el interés y la admiración por el léxico corriente y de uso cotidiano, el uso de un lenguaje popular y directo, términos y expresiones coloquiales (Porlier en Pietralunga, 2000: XI), así como la imitación de un lenguaje directo y la combinación de los diversos registros bajo, medio y alto según la personalidad y características de cada personaje.

En suma, la actividad de traducir promovió en Fenoglio una serie de reflexiones sobre la lengua y el lenguaje, que pusieron en relieve la sensibilidad y sumo cuidado en la escritura y el estilo de sus traducciones (Pietralunga, 2000: XI). Así, es posible considerar dicha actividad como parte de un proceso creativo, un “processo lento, amoroso, caparbio” (Beccaria, 1984: 34) que generó un estilo propio desarrollado por el autor piemontés con un propósito claro y consciente.

2.2.2 *La búsqueda de un estilo: la “fatica nera”*

Como se ha dicho, a partir de 1947, Beppe Fenoglio comienza a trabajar como traductor en una empresa vinícola de Alba. Se trata de un empleo modesto, le pagan poco, pero al mismo tiempo exige poco esfuerzo y compromiso. Para Fenoglio, estas condiciones laborales tienen varias ventajas, pues tenía tiempo para escribir, incluso en su oficina, cuando se liberaba de sus obligaciones y,

⁴ Sobre información más precisa de las traducciones publicadas en vida y póstumas de Fenoglio, puede consultarse la “Nota ai testi” que Pietralunga realiza a Beppe Fenoglio, *Quaderno di traduzioni*, 2000: XIX-XX.

además, convivía con la gente de su ciudad natal. Esto constituyó una parte de la materia prima de su obra narrativa que tiene que ver, por un lado con la experiencia de la guerra, la vida cotidiana real, simple y miserable y con sus antepasados, y por el otro, con el uso del dialecto (el de su madre originaria de Alba), el rechazo por el italiano altamente rebuscado y el gusto por el inglés. Cada elemento constituye un punto de interés que el autor recupera para crear el mundo de las Langhe mediante una escritura que refleje lo más exactamente posible el modo de ser, vivir, pensar y hablar de su gente y de sí mismo.

Beppe Fenoglio habla del proceso de escribir como re-escribir una y otra vez hasta completar un verdadero sentido en imagen y lengua. La búsqueda de un determinado lenguaje llevaba al escritor piemontés a ser sumamente cuidadoso en la forma y en la elección de cada palabra para encontrar y determinar un modo preciso de describir los hechos que quería narrar (Lajolo, 1978: 123). Buscó apartarse de la habitual dulzura y sensualidad que caracterizaba la lengua italiana de tradición literaria; para provocar, en cambio, fuerza en las palabras y lograr un equilibrio entre belleza y violencia: “Nessuna forma di evasione quindi e tanto meno gusto di erudizione ma la ricerca di un rigore e di una moralità personale che sono stati la forza della vita e del suo scrivere” (Lajolo, 1978: 132).

No debe olvidarse que para la mayoría de los italianos el hecho de conocer o hablar dos lenguas (la materna y el italiano) era, como lo es ahora, una condición para poder entenderse (Dardano, 1996: 171-173). Según Maria Corti (1996: 823) esta condición de los italianos funcionaba en Fenoglio como una especie de “laboratorio lingüístico” en el que se mezclaban su sensibilidad y sus conocimientos sobre la comunicación, el lenguaje y las lenguas, su “hambre” de expresar y escribir de la manera más fiel y precisa sus narraciones, como confirma Lajolo, a propósito de *Il partigiano Johnny*:

Fenoglio cercava l'intima corrispondenza della parola con il contenuto, con quanto voleva esprimere e la cercava nel dialetto, nell'inglese, nel francese che poi sparivano, sempre che riuscisse a trovare la corrispondente parola in italiano. Se non la trovava restava il dialetto, il francese, l'inglese per non compromettere la tensione e il ritmo (Lajolo, 1978: 244).⁵

La "formación" lingüística y literaria del autor estaba basada en el hecho de conocer diversas lenguas y en reflexionar sobre su forma, en sus conocimientos e interés en la literatura y en su actividad como traductor. Todo esto, aunado a la comprensión plena de la vida de la gente de las Langhe y a su experiencia en la *Resistenza* como partisano, le hicieron considerar que las historias más originales o auténticas se referían a la vida y debían ser escritas mediante una técnica narrativa y "un diverso ritmo descrittivo" (Corti, 1996: 824) basado en la oralidad tomada *dal basso*, y recuperada en los cuentos del escritor (Corti, 1996: 825).

El interés en el lenguaje complementa la fuente de inspiración de la que escritor albense se servía para construir su mundo narrativo: la vida de la gente de Alba y de sus antepasados constituía el alimento de Fenoglio para la creación del carácter y modo de ser de los personajes.

2.2.3 *Las publicaciones en vida*

El escritor, insatisfecho siempre con su propia escritura, dejó la mayoría de sus textos inconclusos y en perenne fase de remodelación. Por otro lado, el alejamiento y la poca comunicación entre él y las casas editoriales, críticos notables y otros escritores, provocaron una mutua falta de confianza que impedía acercamientos y obstaculizaba las negociaciones para nuevas

⁵Recientes estudios sobre *Il partigiano Johnny* muestran que la presencia de frases o palabras en inglés obedece a la concepción y redacción que Fenoglio realizó del texto en lengua inglesa (Isella, 2006: 262).

publicaciones. Los consejos ofrecidos por las editoriales de cortar, reorganizar o mejorar el estilo de sus relatos eran recibidos amargamente por Fenoglio, quien trabajaba muchísimo en cada uno de sus proyectos literarios. Las críticas que, en ese entonces, no daban reconocimiento a su capacidad estilística menguaban la seguridad en sí mismo. Esto provocaba en el autor un mayor empeño en la escritura y en la elaboración de cada texto sin decidirse a dejar versiones definitivas. Fenoglio pudo publicar en vida muy pocos textos.

En 1949, bajo el pseudónimo de Giovanni Federico Biamonti, publicó “Il trucco”, de temática *resistenziale*, en *Pesci Rossi*, el boletín de la editorial Bompiani. Años más tarde, dentro de la colección titulada I Gettoni, bajo la dirección de Elio Vittorini, Fenoglio publicó *I ventitre giorni della città di Alba* (1952) que contenía el cuento que da título a la colección, y además: “L’andata”, “Il trucco”, “Gli inizi del partigiano Raoul”, “Vecchio Blister”, “Un altro muro”, “Ettore va a lavoro”, “Quell’antica ragazza”, “L’acqua verde”, “Nove lune”, “L’odore della morte”, “Pioggia e la sposa”. Doce cuentos que representan claramente los temas que Fenoglio había decidido desarrollar en casi toda su obra narrativa: los primeros seis basados en la experiencia partisana, el resto con argumento del campo, del que nos ocuparemos en el siguiente capítulo. Dentro de la misma colección, en 1954, se publica una novela corta: *La malora*, que muestra el mundo de pobreza de las Langhe.

En 1957 Fenoglio anuncia en una carta a Italo Calvino, consultor de la Einaudi, que había empezado a escribir *un libro grosso* con el que esperaba “saldar” su deuda como escritor y como hombre de su época (Fenoglio, 2002: 82). El relato estaba completamente basado en la experiencia de la *Resistenza* y, al parecer, comprendería los sucesos ocurridos de 1940 a 1945, es decir de la declaración de la Segunda Guerra a la Liberación. Se trataba de la historia

del “partigiano Johnny”, de la preparatoria al curso para alumnos oficiales; desde la cómoda vida en Alba hasta las formaciones garibaldinas y badoglianas, desde el terrible invierno de 1944 hasta la batalla de Valdivilla (Pedullà, 2006, XIII). Calvino muestra interés en este nuevo y ambicioso proyecto, pero la relación entre la editorial Einaudi y Fenoglio se había debilitado a causa de los comentarios negativos que, como se verá más adelante, Vittorini había expresado a propósito de *La malora*, en la tradicional solapa de presentación del texto como parte de la colección. De modo que, en 1958, Fenoglio hace llegar el manuscrito del gran libro a Livio Garzanti, quien acepta publicarlo a condición de realizar algunos cambios que tenían que ver con el lenguaje del relato. Sin embargo, ante esto Fenoglio no reacciona favorablemente. Tiempo después, tal vez por aquellos comentarios y la presión de la editorial para entregar la versión definitiva, Fenoglio decide dividir el texto en dos volúmenes, marcando el límite con una importante fecha dentro de la historia de Italia: el 8 de septiembre de 1943. Así, Fenoglio agrega tres capítulos y termina una novela. El resultado de “partir” aquel *libro grosso* fue el nacimiento de dos obras: *Primavera di bellezza* y su segunda parte, cuya historia sería conocida hasta 1968 con el título *Il partigiano Johnny*.

En 1959 se publica *Primavera di bellezza* en la colección Romanzi Moderni Garzanti, con la cual Fenoglio ganó el Premio Prato el mismo año. Se trata de una novela que Fenoglio había escrito originalmente en inglés. El título es un verso contenido en la canción *Giovinezza* que el régimen fascista había adoptado como himno, lo cual tiene relación con la historia que inicia el 8 de septiembre de 1943 y la consecuente disgregación del ejército fascista al firmarse el armisticio con los Aliados. El protagonista de este relato es un joven piamontés cuyo nombre de batalla es “Johnny”, que decide irse a

participar en las fuerzas rebeldes y consecutivamente confirma la realidad de la miseria nacional italiana. Como ejercicio de intratextualidad, Fenoglio resume la historia de *Primavera di bellezza* en la voz de un personaje de *Una questione privata*, otra de sus grandes novelas:

L'esercito, che schifo l'esercito. C'è da ringraziare l'8 settembre per aver permesso all'Italia di constatare che schifo era il suo esercito, che vergogna i suoi ufficiali [...]. L'8 settembre è stato il giudizio. Avevi ragione... Era vero che il fascismo aveva infettato l'esercito, però sapessi quanto l'esercito era pronto e disposto a farsi infettare. Ti raccontassi del corso allievi ufficiali, una disciplina brutale al servizio di faticosi perditempi. Immaginati il nostro premilitare infinitamente più faticoso e più cretino. Ognuno ha pensato a sé, a casa sua, a sua madre, alla puttana sua. Anch'io. È inutile contarci balle, d'ora innanzi non potremo né dovremo contarci più balle... (Fenoglio en *Del Buono*, 1985: XVI-XVII).

Aunque Fenoglio ya no tuvo tiempo de ver publicadas otras de sus obras, poco antes de morir se dieron a conocer dos cuentos más de tema campesino: “Ma il mio amore è Paco” y “Superino”, que serán parte de la colección *Un giorno di fuoco*, obra de la que nos ocuparemos en el siguiente capítulo. El mismo año, “Ma il mio amore è Paco” obtiene el premio Le Alpi Apuane, otorgado por la revista *Paragone*.

2.2.4 La fortuna literaria y las publicaciones después de su muerte

Hoy en día Beppe Fenoglio es considerado un importante escritor neorrealista, sobre todo por sus obras que tienen que ver con la *Resistenza*. Pero esto no siempre fue así. A esta consideración ha podido llegar la crítica literaria italiana, luego de haber organizado y estudiado la extensa obra del autor piemontés. Pues, como ha sido anotado en este trabajo, Fenoglio dejó una serie de textos incompletos y sin corregir, revisar o concluir por su gran empeño en la escritura y, además, a causa de su muerte prematura.

Antes de morir, Fenoglio había estado trabajando en lo que constituiría su último proyecto literario. Se trataba de una colección de seis cuentos con tema campesino, que llevaría como título *Racconti del parentado*, cuya realización no fue posible sino hasta hace muy poco tiempo.

En tanto, en 1963, Garzanti publica un volumen titulado *Un giorno di fuoco* que contenía aquellos seis cuentos y otros relatos más. Es decir, esta colección incluía “Un giorno di fuoco”, “La sposa bambina”, “Ma il mio amore è Paco”, “Superino”, “Pioggia e la sposa” (publicado también, anteriormente, en *I ventitre giorni della città di Alba*) y “La novella dell’apprendista esattore”. A esta recopilación definida por el autor, la editorial decide añadir otros siete relatos: “Il Signor Podestà”, “Ferragosto”, “L’addio”, con tema campesino; “I premilitari”, “Il padrone paga male”, “Golia”⁶ con el tema de la guerra; y, por último, “Una questione privata”, considerado entonces como un cuento, agregado *in extremis* por Lorenzo Mondo, curador de esta edición. Beppe Fenoglio no se enterará, debido a su muerte prematura, de que a *Un giorno di fuoco* le otorgarían el premio Senigallia Puccini el mismo año de su publicación.

Una questione privata es un texto incompleto que ha dado pie a varios estudios filológicos.⁷ Ahora se sabe que no es un cuento, sino una novela (Corti, 1969: 27), y ha sido publicada como tal a partir de 1965. La historia se desarrolla en las Langhe, donde la experiencia partisana es utilizada como pretexto por el autor para contar la historia de un triángulo amoroso entre

⁶ Dado que Fenoglio dejó muchos de sus cuentos sin indicaciones para su publicación, Einaudi ha elaborado y publicado varias colecciones. Todos los cuentos del escritor fueron reunidos por Maria Corti en *Opere* (Einaudi, 1978) y por Dante Isella en *Romanzi e racconti* (Einaudi, 1992). En este estudio nos interesa dar cuenta del desarrollo de *Un giorno di fuoco* y de algunos de los cuentos que comprende. Pero Dante Isella describe la historia de la publicación de cada cuento de Fenoglio en el comentario “Schede”, contenido en *Diciotto racconti* (Isella, 1992: 236-242); y Luca Bufano (1999: 169-170) ofrece una lista de cuarenta cuentos divididos en los siguientes temas: “a) racconti della guerra civile; b) del dopoguerra; c) del parentado e del paese”.

⁷ Del texto se conservan dos redacciones, publicadas en *Opere*, edición crítica de Maria Corti (Einaudi, 1978).

Giorgio y “Milton”, dos partisanos en competencia por el amor de Fulvia. Milton es, como Johnny, estudiante universitario, apasionado de la cultura inglesa que milita en las fuerzas rebeldes. *Una questione privata* es una de las obras fenoglianas más comentadas y celebradas por la crítica literaria gracias a la perfección de su forma y estilo; al respecto comenta Italo Calvino:

UQP è costruito con la geometrica tensione d'un romanzo di follia amorosa e cavallereschi inseguimenti come l'*Orlando furioso*, e nello stesso tempo c'è la Resistenza proprio com'era, di dentro e di fuori, vera come mai era stata scritta, serbata per tanti anni limpidamente dalla memoria fedele, e con tutti i valori morali, tanto più forti quanto più impliciti, e la commozione, e la furia. Ed è un libro di paesaggi, ed è un libro di figure rapide e tutte vive, ed è un libro di parole precise e vere (Italo Calvino en Pedullà, 2006: XXIX).

En 1968 se publica una nueva novela de Fenoglio que obtiene enorme éxito. Se trata de la segunda parte de *Primavera di bellezza*, que se dio a conocer como *Il partigiano Johnny*. El título fue decidido por la editorial Einaudi y por Lorenzo Mondo, curador de la edición. Este relato estaba compuesto por dos distintas redacciones, que Mondo combinaba “contaminandole in un montaggio suggestivo, ma deliberatamente scevro da preoccupazioni filologiche” (Isella, en Fenoglio, 1994: I), y cuya publicación se conoció hasta 1978, en la edición crítica *Opere* (Einaudi) que Maria Corti dirigió y donde se presentan dos versiones de la novela y otro escrito: un texto redactado en inglés “acefalo e mutilo, ma splendidamente vivo” al que la filóloga denominó *Ur-Partigiano Johnny* (Corti, 1978a: XIII).

En 1992, Dante Isella propuso otro “orden” textual de *Il partigiano* en *Romanzi e racconti* de Fenoglio (Einaudi-Gallimard), que mejoraba la comprensión y coherencia de la historia al crear otra redacción utilizando los

capítulos I a XX de la primera y los capítulos XXI a XXXIX de la segunda. En conclusión, *Il partigiano Johnny* es un texto reconstruido, cuyas versiones constituyen distintas etapas de un proyecto literario que Fenoglio no logró terminar.

Il partigiano Johnny muestra a un joven estudiante anglófilo, que ha crecido con el mito de la literatura y el mundo ingleses. Su vida cambia después del 8 de septiembre de 1943, cuando decide combatir en la *Resistenza*, como partisano. Uno de los aspectos que ha llamado la atención tanto a críticos como a lectores es el lenguaje utilizado por Fenoglio en la obra, caracterizado por el uso tan particular que el autor hace del italiano y por la frecuencia de palabras o frases completas en inglés. La mezcla de estas lengua es, para Dante Isella, el intento por mostrar un estilo particular y enriqueciendo la lengua italiana con construcciones sintácticas singulares y neologismos, inspirados en la lengua extranjera (Isella, 1992). Esta obra, como se ha dicho, ganó el premio Prato el mismo año de su publicación.

La paga del sabato es una novela corta escrita durante el mismo periodo que *I ventitre giorni della città di Alba*. Sin embargo, su publicación no fue aceptada por Einaudi y se realizó sólo en 1969, en una edición a cargo de Maria Corti, cuando la fama del escritor piemontés se había fortalecido. En esta obra Fenoglio desarrolla el periodo de la posguerra, al contar la vida de un joven ex partisano, quien, después de haber luchado ferozmente contra el nazi-fascismo, vive con gran incomodidad y resentimiento el regreso a casa. La rutina y el desempleo lo obligan a optar por el trabajo ilegal que le proporciona la emoción y violencia vividas durante la época de lucha. Aunque su publicación fue póstuma, de los episodios de esta obra nacieron dos cuentos independientes, “Ettore va a lavoro” y “Nove Lune”, contenidos y publicados, con anterioridad, en *I ventitre giorni della città di Alba*.

En 1973, Einaudi publica una colección de relatos inéditos, que Beppe Fenoglio había dejado incompletos, con el título *Un Fenoglio alla prima guerra mondiale*, a cargo de Gino Rizzo, colección que comprende “Il paese”, “I penultimi”, “La licenza”, “Il mortorio Boeri” y el cuento que da nombre al volumen.⁸ Se trata de una serie de cuentos que recrean la vida de la provincia, la cotidianidad de la gente de las Langhe enmarcada históricamente en el periodo que va de la Primera a la Segunda Guerra.

En 1978, sale a la luz *Opere* de Fenoglio, recopilación dirigida por Maria Corti, distribuida en tres volúmenes y cinco tomos, que incluían los textos del escritor piamontés conocidos hasta entonces y otros más rescatados por la filóloga y un grupo de colaboradores: Volumen I.1: *Ur-Partigiano Johnny*, a cargo de John Meddemmen. Volumen I.2: las dos redacciones de *Il partigiano Johnny*, a cargo de Maria Antonietta Grignani. Volumen I.3: dos redacciones, en italiano, de *Primavera di Bellezza*; la reconstrucción de un aparente proyecto literario o novela llamado precisamente *Frammenti di Romanzo*⁹ y, además, tres redacciones de *Una questione privata*.

El volumen II, a cargo de Piera Tomasoni, comprende *Racconti della guerra civile*: “I ventitre giorni della città di Alba”, “L’andata”, “Il trucco”, “Gli inizi del partigiano Raoul”, “Vecchio Blister”, “Nella valle di San Benedetto”, “Un altro muro”; también *La paga del sabato*, *I ventitre giorni della città di Alba*, con el contenido ya mencionado; *La malora* y *Un giorno di fuoco*, con los seis cuentos que el autor había decidido incluir en esta colección, como ya se indicó.

⁸ “Il paese”, “La licenza” y “Il mortorio Boeri” fueron publicados posteriormente en *Opere* (1978) y en *Romanzi e racconti* (1992).

⁹ Es Lorenzo Mondo quien le da este título (Corti, 1978: 2129). Dante Isella incluirá este texto en *Romanzi e racconti*, con un título distinto, como se explicará más adelante.

El volumen III contiene *Racconti sparsi editi e inediti*, donde se incluyen: “Alla langa”, “Il gorgo”, “Il paese”, “L’esattore”, “L’affare dell’anima”, “Tradotta a Roma”, “Lo scambio dei prigionieri”, “Quell’antica ragazza”, “L’acqua verde” “La licenza”, “Il mortorio Boeri”, “I penultimi” y “Un Fenoglio alla prima guerra mondiale”. Además, *Quaderno Bonalumi*, que contiene una serie de fragmentos narrativos escritos en un cuaderno escolar propiedad de Giovanni Bonalumi, amigo de Fenoglio; *Diario*, páginas de interesantes reflexiones sobre su vida y la escritura; *Testi teatrali*: Emily Brontë: *La voce nella tempesta*, una adaptación teatral de *Wuthering Heights*; *Serenate a Bretton Oaks*, basado en *Our Town* de Thornton Wilder; *Solitudine*, y *Atto unico*, texto ambientado en el periodo de la disgregación del ejército en 1943. También se incluyen dos cuentos dedicados a su hija: “La favola del mondo” e “Il bambino che rubò uno scudo”. Además dejó un “Progetto di sceneggiatura cinematografica”¹⁰ con tema campesino. Y por último *Epigrammi*, que concentra una serie de epigramas escritos en 1961, compuestos como si fueran traducidos del latín, satirizando vicios de la humanidad como la hipocresía y el cinismo.¹¹

En 1992, al final de una polémica filológica sale a la luz *Racconti e romanzi*.¹² Se trata de una compilación en la que el editor, Dante Isella, además de reunir casi toda la obra narrativa fenogliana, ofrece un “nuevo orden” de la misma, realizado con la intención de que el lector pueda apreciar y entender mejor la trayectoria y la labor literaria del autor piemontés. El volumen, de casi 2000 páginas, contiene *I ventitre giorni della città di Alba*, *La malora*, *Un giorno di fuoco*, que incluye por primera vez el título que

¹⁰ Posteriormente publicado en *L’affare dell’anima e altri racconti* (Einaudi, 1980).

¹¹ Publicados como un texto individual, con el mismo título en 1980 (Einaudi).

¹² La segunda edición de esta recopilación, publicada en 2001, incluye *Appunti partigiani ’44-’45*, publicado por primera vez en 1994. Puede decirse entonces que esta edición comprende ya toda la obra narrativa de Fenoglio, con los temas de la *Resistenza* y el campo.

Fenoglio había considerado para la colección: *Racconti del parentado*. También recupera *Primavera di bellezza*, *Il partigiano Johnny*, *L'imboscata*, *Una questione privata* e *I penultimi*, todos publicados con anterioridad, en los años ya precisados.

La colección está dividida en dos partes: la primera contiene las obras editadas en vida; la segunda, las obras publicadas de manera póstuma por iniciativa de María Corti, Maria Antonietta Grignani, John Meddemmen, Lorenzo Mondo, Gino Rizzo y Piera Tomasoni.

Dante Isella trata de manera particular el caso de *Un giorno di fuoco*, que está incluido dentro de las obras en vida por haber constituido un proyecto para publicación bien definido por Fenoglio, pero que sólo el editor realiza según las intenciones del autor, pues, como se ha visto, a los seis cuentos que según Fenoglio debían de constituir la colección en 1963 se habían agregado otros textos por voluntad de la editorial.

En *Racconti e romanzi*, Isella propone un orden de cada texto basándose en la fecha de composición, según datos que el curador pudo obtener del Fondo Fenoglio de Alba. De este modo, la sección final reúne dieciocho cuentos, dentro de los cuales están los seis publicados en 1963 por Garzanti, en su edición de *Un giorno di fuoco*, que no correspondían a *Racconti del parentado*.

Para *Il partigiano Johnny* la posición dentro del orden establecido en esta edición ha traído solución a cuestiones largamente discutidas. *Primavera di bellezza* es posible encontrarla justo antes de *Il partigiano Johnny*: Isella ordena así las obras con la intención de considerar el gran libro unitario que habría comprendido una “cavalcata 1943-1945” (Isella, 2001: V), aquel que Fenoglio tenía ánimo de escribir antes de que en 1958 cambiara su plan. Es

decir, Isella reúne las dos partes que constituían el *libro grosso* que fueron publicadas por separado, en forma de dos novelas, en distintos años.

Isella coloca los cuentos de las Langhe de *Un giorno di fuoco. Racconti del parentado* después de *I ventitre giorni della città di Alba* y *La malora*, con el fin de conformar la colección que “Italo Calvino, per Einaudi, e Attilio Bertolucci, per Garzanti, avrebbero voluto realizzare in 1961-1962: ‘il miglior Fenoglio che allora si conosceva’” (Isella, 1995: V).

También *L'imboscata* es un libro que Fenoglio dejó incompleto. Fue dado a conocer por primera vez en 1964, aunque de manera parcial, por Lorenzo Mondo, en la revista literaria *Cratilo*, con el título *Frammenti di romanzo*. Posteriormente apareció en *Opere*, la edición crítica de María Corti. El título *L'imboscata* fue dado por Dante Isella, con el propósito de “dargli il rilievo che fin qui non ha avuto, tanto meno in sede critica, portando a conoscenza dei lettori una delle più belle prove del Fenoglio narratore” (Isella, 2001: 200).

En los años '70, en las historias literarias la importancia de la presencia en las letras del siglo XX italiano de Alberto Moravia, Cesare Pavese, Elio Vittorini o Italo Calvino, por citar sólo algunos, era ya reconocida y confirmada. De Fenoglio se hablaba poco. Sin embargo, al mismo tiempo, se reconocía como “un caso pendiente” para la atención de los críticos: en otras palabras, su obra estaba “ancora tutta da scoprire nei suoi profondi valori” (Guglielmino, 1971: 300). En el mejor de los casos, se le reconocía, sin mucha seguridad como “Il narratore più forte uscito dal Neorealismo” (Pampaloni en Guglielmino, 1971: 303). A partir de entonces el interés por su narrativa fue creciendo enormemente. Muestra de ello han sido las recientes publicaciones de su obra que han incluido introducciones, prefacios o estudios que

demuestran el interés que Fenoglio sigue suscitando entre los especialistas de la literatura italiana.

El último texto del escritor había quedado inédito hasta 1994, cuando la editorial Einaudi dio a conocer *Appunti partigiani '44-'45*, a cargo de Lorenzo Mondo, encontrado casi 30 años después de la muerte del autor (Mondo, 1994: V). En este texto Fenoglio parece narrar todavía más detalles de su experiencia como partisano en primera persona. El protagonista, que no es Johnny, ni Milton todavía, se llama simplemente Beppe. Este nombre y la difícil relación con la madre, por ejemplo, confirman la característica autobiográfica de manera más fuerte que en otras obras de Fenoglio.

2.2.5 Génesis de la temática campesina

Los textos con el tema de la *Resistenza* salieron a la luz antes que aquellos con argumento *langarolo*, pero se cree que éstos fueron concebidos al mismo tiempo que los de la guerrilla; es decir en el periodo en el que Beppe Fenoglio participó como partisano. A partir de esta experiencia, el escritor piemontés pudo observar de manera cercana y desnuda la vida de los campesinos de las tierras de las Langhe (Lajolo, 1978: 133). También se dice que el desarrollo del tema campesino en la narrativa de Fenoglio se debe a la influencia de ciertas obras de Cesare Pavese (Bufano, 1999: 126); específicamente a la lectura que el escritor de Alba hizo del ensayo titulado “Sherwood Anderson. Middle West e Piemonte”, en el que Pavese invita a los escritores italianos a penetrar cada vez más en un carácter regional escribiendo textos “ricchi di tutto il sangue della provincia umana e di tutta la dignità di una vita rinnovata” (Pavese, 1951: 44). Parte de esta literatura campesina o *langarola*, como la define el autor, es la que analizaremos en el siguiente capítulo.

2.2.6 *Los cuentos fantásticos, recientemente descubiertos*

En el 2003, la editorial Einaudi publicó una obra de Fenoglio que no correspondía con los temas “tradicionales” a los que tenía acostumbrado a su público lector. *Una crociera agli antipodi e altri racconti fantastici* contiene el cuento que da título al texto, publicado por primera vez en 1980, por la editorial Stampatori, en Turín, y además “Storia di Aloysius Butor”, “Il letterato Franz Laszlo Melas” y “La veridica storia della Grande Armada”. Esta obra sugiere con su título, un Fenoglio “desconocido”, que contaba historias de mar y guerra ambientadas en la Europa del *Cinquecento*, dando cuenta de su interés en el género fantástico; y confirmando su gusto por la literatura anglosajona y por Edgar Allan Poe, específicamente, que fue una de las fuentes más importantes de inspiración e influencia sobre el escritor que buscaba la creación de un estilo propio desarrollado en una nueva temática y género narrativo. Este acercamiento muestra la versatilidad de Fenoglio como escritor (Bufano, 2003: XIII).

A excepción del relato que da título a la colección, publicado en 1980, los demás cuentos fueron dados a conocer cuarenta años después de la desaparición del escritor. Gracias a cada nueva publicación o re-edición su lugar ya es otro dentro de la literatura italiana: uno de los autores más representativos del Neorrealismo.

Tanto el argumento de la *Resistenza* como el de las Langhe son igualmente importantes para entender el valor estilístico del escritor. Fenoglio busca un estilo propio que represente un camino distinto de lo establecido dentro de la literatura italiana tradicional. En esto comparte los principios de otros autores que escriben en la misma época (Pavese, Gadda, Vittorini, Pasolini), pero sus soluciones y características son estrictamente individuales y de ellas nos ocuparemos a continuación.

Capítulo III

El tema de las Langhe en la narrativa de Beppe Fenoglio

Alba y las Langhe son la geografía,¹ el paisaje y el escenario que Fenoglio eligió para recrear las historias de sus relatos y son, al mismo tiempo, el ejemplo de una dualidad en el escritor. Alba: el lugar donde el autor y su madre nacieron y donde él mismo residió toda su vida; el lugar que simboliza la ciudad, la guerra y el desarrollo industrial. En cambio, las Langhe son la tierra de su padre y la representación del campo y la pobreza.

La estrecha relación que existió entre Beppe Fenoglio y las Langhe está reconocida por sus críticos, por sus amigos y por todos aquellos que lo conocieron, quienes aseguran que no sólo fue el lugar donde vivió, sino el símbolo, el espacio que representa su concepción de la vida en general y de la vida del campo: el territorio de “la fatalità della morte e la speranza della salvezza” (Lajolo 1978: 48). Las Langhe tienen importancia trascendental en la vida personal de Beppe Fenoglio. No fue de otro modo en su escritura, ya que figuran como contexto geográfico de casi todas las historias fenogliananas.

Por ello, en los relatos de tema *langarolo* debe atenderse al encuentro entre Fenoglio y las Langhe, en el que el escritor no sólo se presenta como el “prigioniero consenziente della malìa delle Langhe e dei ricordi della propria giovinezza” (Pedullà, 2000: 9), o como el escritor que hizo de estas tierras el tema de inspiración para recrear su mundo literario, sino también debe considerarse el hecho de que

¹Las Langhe son una serie de colinas que se encuentran en la parte meridional de la región del Piemonte, más precisamente entre las provincias de Asti y Cuneo. El territorio langhiano está definido por el curso de los ríos Tanaro, Belbo, Bormida di Millesimo y Bormida di Spigno. El Belbo divide este territorio en dos secciones que se contraponen por la altitud de sus colinas: la Alta Langa y la Bassa Langa que comprende asentamientos como Santo Stefano Belbo y Alba. De lejos, el paisaje de las Langhe puede parecer un “mar de colinas” caracterizado por una serie de dorsales sostenidas en dirección norte-sur, con surcos creados gracias a la erosión de los ríos que corren por esa zona.

Chi si avvicina ai suoi libri senza avere percorso lentamente la langa, parlato con quei contadini, entrato nelle loro case, misurata la loro fatica e conosciuta la storia di secoli fatta di aspra, solitaria povertà, può avere l'impressione che Fenoglio calchi la mano e usi le langhe come strumento letterario per aprire il suo teatro sul mondo. Non è così. Sono le langhe che hanno usato Fenoglio e lui non ne ha alzato il grido con tutta la sua voce possente. Certo è quasi sempre un grido di morte. Un grido di morte che s'alza dalla langa anche prima che la guerra civile intrida di sangue sentieri, cortili, bricchi e ritani (Lajolo, 1978: 66).

Desde la infancia, las Langhe eran el sitio donde el escritor pasaba largas estancias y donde escuchaba las narraciones, las leyendas y las historias nacidas en Murazzano, Gorgegno, Mango, Rodello y otros pueblos vecinos. Fenoglio pasa de la guerra en Alba a las Langhe recreando espacios, tiempos y experiencias de sus familiares y de los habitantes de estas tierras vividos como propios. A través de la lengua y recursos literarios, Beppe Fenoglio trató de plasmar el cuerpo, la mente, el alma y la forma de hablar y expresarse de los habitantes de ese lugar tan entrañable para él. Su intención dio lugar al desarrollo de un estilo propio de escritura.

Muchos de los cuentos con el tema *langarolo* se basan en las historias que el autor piemontés escuchó de niño en voz de los habitantes de las Langhe. Como escritor, Fenoglio decide "recuperarlas" elaborando una mezcla de realidad y fantasía para hacerlas concluir, casi siempre, en un destino fatal (Lajolo, 1978: 95).

3.1 El corpus de los cuentos con temática campesina

Al morir, Beppe Fenoglio dejó, como ya se ha comentado, un gran número de manuscritos incompletos, cuya publicación, en los años posteriores a su fallecimiento, traería gran polémica y discusión. Si bien hubo en el escritor

gran interés en organizar sus escritos, no tuvo tiempo de completar esta labor. Ante la evidencia del fin cercano de su vida dejó un breve mensaje a su profesor y amigo Pietro Chiodi en el que daba algunas indicaciones sobre la publicación de sus textos. Sin embargo el documento no fue conservado. De modo que las ediciones póstumas de su obra, a cargo de Einaudi, que conservó los derechos, se basaron ya en documentos hallados en el Fondo Fenoglio de Alba, ya en juicios personales de los curadores de la editorial, que generalmente desembocaron en “raccolte inventate di volta in volta dagli editori” (Bufano, 1999: 15).

Si bien la organización de nuevas colecciones y reediciones de los escritos de Fenoglio fueron arbitrarias en cierta medida, también puede ser que por esta misma razón haya nacido en algunos críticos el interés y el propósito legítimos de conocer el desarrollo y la calidad de la escritura de Fenoglio, para dar cuenta de ello en nuevas ediciones más cuidadas. Esto puede ser el caso de dos colecciones que, a juicio nuestro, representan el fruto de exhaustivas investigaciones que demuestran el valor de Fenoglio como escritor dentro de la literatura italiana del siglo XX. Hablamos del trabajo realizado por María Corti, quien dio a conocer la mayoría de los proyectos literarios de Fenoglio, publicados e inéditos hasta entonces, mostrando con esto el empeño, el desarrollo y la variedad que comprendía el trabajo literario realizado por el autor. Por otro lado, tenemos *Racconti e romanzi* (Einaudi, 1992), en la edición de Dante Isella, quien, basándose tanto en las obras narrativas ya publicadas como en información obtenida gracias a sus propias indagaciones realizadas en apuntes y cartas encontrados en el Fondo Fenoglio (Bufano, 1999: 149), pudo llevar a cabo un seguimiento cronológico y filológico de la obra del escritor, para darle un nuevo “orden” a la presentación de las obras de Fenoglio, con el fin de mostrar más claramente la relación existente entre cada

historia y cada obra; con esto ahora es posible comprender mejor el desarrollo de la narrativa y reconocer la calidad literaria del autor albense (Bufano, 1999: 149).

A excepción de las historias de corte fantástico, las Langhe son el marco geográfico de toda la narrativa de Beppe Fenoglio; sin embargo, el argumento que describe propiamente la vida en las Langhe está concentrado en la novela corta *La malora* (1954) y en otros diecinueve relatos (Luca Bufano, 1999: 167). La mayoría de éstos, de cuyos títulos y características hablaremos en su momento, se encuentran en las siguientes colecciones: *I ventitre giorni della città di Alba*, (1952), *Un giorno di fuoco* (1963) y *Un Fenoglio alla prima guerra mondiale* (1973). Cuentos como “Il gorgo”, “Ferragosto”, “L’addio”, “L’esattore”, “L’affare dell’anima” y “Dopo pioggia”, que no han sido nunca parte definitiva de alguna recopilación o edición, pueden encontrarse en *Opere* (1974), edición crítica de María Corti, y en *Romanzi e racconti* (1992), la mencionada edición a cargo de Dante Isella.² De éstos, sin embargo, nos ocuparemos de manera global e indirecta, cuando tratemos las características generales de los cuentos con tema campesino.

3.1.1 Los cuentos con temática campesina de “I ventitre giorni della città di Alba”³

En 1952 se publica *I ventitre giorni della città di Alba* que comprende doce cuentos, de los cuales los seis primeros desarrollan el tema de la guerra: “I ventitre giorni de la città di Alba”, “L’andata”, “Il trucco”, “Gli inizi del partigiano Raoul”, “Vecchio Blister”, “Un altro muro”, “Ettore va a lavoro”; y

² Basándose en esta colección, Einaudi ha publicado, por separado, las conocidas y las nuevas colecciones de cuentos con el tema de las Langhe, como se ha venido mencionando desde el capítulo anterior.

³ Aunque el diccionario (De Mauro, 2000) presenta el adjetivo numeral con acento (*ventitré*), en el título de esta obra de Fenoglio no lo lleva. De modo que hemos decidido respetar esta forma.

el resto, el tema campesino: “Quell’antica ragazza”, “L’acqua verde”, “Nove lune”, “L’odore della morte”, “Pioggia e la sposa”.⁴ Esta docena de cuentos refleja el arduo trabajo que Fenoglio realizó para lograr una “struttura calibratissima” (Grignani, 1985:XV) obtenida después de realizar, en varias etapas, reelaboraciones y correcciones en cada texto (Corti, 1970: 375-381).

La historia de esta colección está estrechamente relacionada con otros dos textos del autor albense: *Racconti della guerra civile*⁵ y *La paga del sabato*. Ambos fueron escritos más o menos en el mismo periodo (entre 1948 y 1950, aproximadamente) y enviados a la editorial Einaudi para ser dictaminados. La editorial no aceptó publicar ninguno. En cambio, constituyeron la fuente de relatos para otra colección posteriormente publicada.

Racconti della guerra civile fue un proyecto bien definido y estructurado por Fenoglio, que incluía una serie de cuentos con los dos temas que el escritor desarrollaría en casi toda su obra narrativa. Después de varias décadas, aquel proyecto es considerado como la primera fase del proceso de elaboración de *I ventitre giorni*, que se constituyó así, después de una serie de cambios, supresiones y añadiduras, realizados por el escritor, basándose en consejos dados por la editorial. *La paga del sabato*, a su vez, era un proyecto que pasó a ser, por consideraciones de Vittorini, director de I Gettoni, la fuente de episodios que podrían convertirse en cuentos y no pudo publicarse en forma de novela como Fenoglio había planeado:

I difetti del romanzo [*La paga del sabato*] mi sembra che risultino confermati nella seconda versione. Il cartonaccio del cinematografo non lo leva più nessuno di là dentro. L’Arpino ha fatto un capolavoro al confronto col suo

⁴ El contenido es exactamente el mismo en las ediciones de Einaudi. Cabe decir que algunos de los cuentos de esta colección aparecerán en otras obras de Fenoglio. “Ettore va a lavoro” y “Nove lune” serán parte de la *La paga del sabato* como los capítulos I y VII respectivamente. “Pioggia e la sposa” también es parte de *Un giorno di fuoco* con algunas variantes.

⁵ Maria Corti presenta el contenido de este proyecto en *Opere* (Einaudi, 1978).

romanzo su Genova e tra due della stessa misura io vorrei scegliere il migliore, cioè l'Arpino. Invece i racconti del Fenoglio riletti, mi persuadono più di prima. *Proporrei di pubblicare solo un volume di racconti scelti tra guerrieri e borghesi*. Si potrebbero chiamare per il filo piemontese che li unisce *Racconti barbari* (e scusatemi se chiamo barbaro il Piemonte, con questo, ma lo è, e il Fenoglio lo sa mostrare). Del resto racconti e romanzo insieme erano un po' un pasticcio. Fenoglio può trovare un editore facilmente per il romanzo dopo la pubblicazione dei racconti nei Gettoni (Vittorini en Bufano, 1999: 112. Las cursivas son mías).

Los doce cuentos de *I ventitre giorni della città di Alba* tienen como principales características el marco geográfico de las Langhe, la vida de los campesinos, sus crueles problemas, y la muerte como centro dramático (Grignani, 1985: XVIII), que en los relatos *resistenziali*, aparece como ejecución o emboscada (como en "L'andata" e "Il trucco", por ejemplo). Los relatos de tema campesino sobresalen por su realismo, en los que se denuncia la realidad de la miseria, sin intención de mostrar patetismo o piedad, por parte del autor, a través de un yo que narra en varios de los cuentos y que confirma los tintes autobiográficos de la obra.

Marziano Guglielminetti reconoce entre estos cuentos y *Paesi tuoi* y *La luna e i falò* de Cesare Pavese (1973: 873) semejanzas tales como el ambiente retratado en la fuerza de los personajes y la "straordinaria compostezza e densità espressiva" (Guglielminetti, 1973: 873); y la religiosidad como argumento importante dentro de la trama de los cuentos.

Los relatos de tema campesino de *I ventitre giorni* representan el microcosmos fenogliano, donde puede observarse el destino de los hombres y mujeres de provincia (Corti, 1970: 375), condenados a vivir en la miseria sin esperanza de cambiar su situación, sino, al contrario, forzados a perpetuarla a través de las relaciones humanas consignadas bajo este modelo (Grignani, 1985: XVIII).

3.1.2 “*La malora*”

Uno de los textos más representativos que enmarcan la temática campesina en Fenoglio es *La malora*, publicado por Einaudi en 1954. Éste es uno de los relatos sobre el que el autor pudo tomar decisiones para su publicación: por ello es uno de los textos que presenta más “fielmente” su modo de escribir.

Este relato tiene como protagonista a Agostino Braida, quien es colocado por su padre como sirviente en una familia de campesinos de las Langhe; éste es el personaje-narrador que cuenta su vida de pobreza y fatalidad en un contexto dominado por las leyes económicas tradicionales, en el que prevalecen prácticas de explotación inhumanas de las que Agostino es víctima.

Por el tema y por el estilo que ahí muestra, *La malora* es considerado actualmente “una delle opere più valide della stagione neorealistica” por Salvatore Guglielmino, en *Guida al Novecento*, (1971: 303) y como “probabilmente la vetta, tutta particolare del Neorealismo” por Pier Vincenzo Mengaldo en su *Storia della lingua italiana. Il Novecento* (1994: 175).

Con un título considerado deprimente que “non piace a nessuno e allontana il lettore” y que recordaba los tiempos del verismo, según Italo Calvino,⁶ *La malora* no siempre tuvo la suerte de ser considerada una gran obra literaria. Hubo un conocido hecho que traería un desencuentro entre el escritor de Alba y Elio Vittorini (Grignani, 1985: X; Corsini, 1991: 17; Corti, 1996: 811), entonces director de I Gettoni de Einaudi. En el año de su publicación, *La malora* apareció con la acostumbrada solapa redactada por

⁶ Con este argumento Italo Calvino le pide a Fenoglio cambiar el título de su novela. Después, aunque el escritor albense ofrece otras propuestas, la editorial decide dejar el título inicial (Calvino en Fenoglio, 2002: 75).

Vittorini, en la que éste advertía en un modo lleno “d’incomprensione e quasi denigratorio nel tono” (Bufano, 1999: 123) que tanto Fenoglio como aquellos escritores “che come lui apparivano dotati di ‘piglio moderno e di lingua facile’” (Vittorini en De Nicola, 1989: 69), y que no traten en sus escritos de experiencias personales,

corr[o]no il rischio di ritrovarsi al punto in cui erano, verso la fine dell’800 i provinciali del naturalismo, i Faldilla, i Remigio Sena; con gli spaccati e le fette che ci davano della vita, con le storie che ci raccontavano, di ambienti e di condizioni senza saperne fare simbolo di storia universale, col modo artificiosamente spigliato in cui si esprimevano a furia di afrodisiaci dialettali. È solo un rischio che essi corrono; un dirupo lungo il quale camminano: ma del quale è bene che siano avvertiti (Vittorini en De Nicola, 1989: 69).

En el intento por recuperarse de la gran inseguridad que provocó la dura crítica de Vittorini, “un peccato originale, una condanna a vita” (Fenoglio en Bufano, 1999: 5), Beppe Fenoglio decide por un lado confirmar su deseo de ser escritor y por el otro mejorar, aún más, en su escritura el tema *langarolo* (Bufano, 1999: 123). *La malora* fue, en cierto modo, el paso que lo llevó a empeñarse y a perfeccionar los cuentos posteriores:

Con *La malora* lo scrittore aveva un linguaggio e un ambiente nuovi, un suo quasi perfetto strumento di scrittura e una realtà; ma di quella realtà non aveva colto i “fatti” profondi, i momenti catalizzatori capaci di rivelare i potenti conflitti latenti nell’apparente immobilismo della vita paesana, quei “fatti”, insomma, che offriranno il tema ai migliori racconti “parentali”. Nasce da questa preoccupazione un rinnovato interesse di Fenoglio per la realtà delle Langhe (Bufano, 1999: 126).

La malora cuenta la situación de precariedad, económica y anímica de sus personajes. En este relato, la vida es representada como un calvario, donde

el sacrificio, la desgracia y la fatalidad son parte de la cotidianidad y el destino de los hombres. Al mismo tiempo, se muestra la fatiga infinita que trae como consecuencia el trabajo diario y excesivo que no logra nunca aliviar los problemas económicos de las familias.

En esta obra, Fenoglio logra establecer una relación entre la explotación del cuerpo en el trabajo, y la preocupación de los personajes por salvar su alma, tema que en esta novela es representada, sobre todo, por la madre de Agostino (Guglielminetti, 1973: 874). De este modo, la presencia de la religiosidad, asignada principalmente a los personajes femeninos, es un tópico constante en la cuentística *langarola* de Fenoglio.

En *La malora*, sobresale un estilo y técnicas narrativas basados en la lengua hablada. La particularidad del lenguaje utilizado radica en la combinación de la lengua popular-regional y el dialecto en la voz de Agostino Braida, que representa “la forma interna della parlata collettiva” (Grignani 1990: V-XIV), en la cual un yo-narrador alterna libremente los planos temporales de lo que se narra.

3.1.3 “Un giorno di fuoco”

La colección *Un giorno di fuoco*, cuyo título es dado por el primer cuento, como también sucede con *I ventitre giorni della città di Alba*, apareció publicada por primera vez en abril de 1963, dos meses después de la muerte del autor, bajo el sello de la editorial Garzanti. Esta “versión” de *Un giorno di fuoco*, cuidada por Lorenzo Mondo, era un volumen que contenía dos colecciones de cuentos y una novela; es decir, el cuento que da título y además “La sposa bambina”, “Ma il mio amore è Paco”, “Superino”, “Pioggia e la sposa” y “La novella dell’apprendista esattore”, seis cuentos que Fenoglio había considerado para la colección *Racconti del parentado*; también incluía

un texto con el título “I premilitari” (que en realidad era el capítulo IV de *Primavera di bellezza*); dos cuentos de argumento partisano: “Il padrone paga male” y “Golia”, y tres de argumento *langhiano*: “Il signor Podestà”, “Ferragosto” y “L’addio”; y por último *Una questione privata*. Así, aunque la editorial Garzanti rescataba uno de los últimos proyectos de Fenoglio, no recogía la voluntad del autor en cuanto al título, el orden y los textos que debería contener dicho volumen, según información obtenida por Luca Bufano (1999: 15) en el Fondo Fenoglio de Alba.

En 1973 Maria Corti incluye en *Opere* otra “versión” de *Un giorno di fuoco*. Esta edición coincide más o menos con la que se publicó a cargo de Mondo en 1963. Su contenido es el siguiente: “Un giorno di fuoco”, “La sposa bambina”, “Ma il mio amore è Paco”, “Superino”, “Pioggia e la sposa”, “La novella dell’apprendista esattore” (contenido original para *Racconti del parentado*) y otros seis cuentos de diverso origen: “I premilitari”, “Il padrone paga male”, “Golia”, “Il signor Podestà”, “Ferragosto” y “L’addio”.

En 1992 con *Romanzi e racconti*, bajo el cuidado de Dante Isella, se rescatan, en una sola recopilación, los seis cuentos que deberían conformar *Un giorno di fuoco*. A diferencia de las anteriores, esta publicación aparece con el número de cuentos, el orden y el título que Beppe Fenoglio había pensado originalmente para esta colección: *Racconti del parentado*.

3.1.4 “Un Fenoglio alla prima guerra mondiale”

La publicación de *Un Fenoglio alla prima guerra mondiale* se debió a la iniciativa de Gino Rizzo y la editorial Einaudi en 1973. Esta obra tiene estrecha relación con *Un giorno di fuoco* en cuanto a su concepción y temática se refiere.

Este volumen reúne varios textos incompletos que parecían ser el material o las partes de una historia que comprendería varias décadas (Lajolo, 1978: 245). Aunque algunos críticos no reconocen en estos escritos ni la calidad, ni el estilo que Fenoglio había mostrado en publicaciones anteriores (Corsini en Lajolo, 1978: 242), para Rizzo representan un “assieme narrativo omogeneo ed unitario destinato a rappresentare in un grandioso affresco fatti e modi di vita delle Langhe” (Rizzo en De Nicola, 1989: 83).

El cuento que da título al volumen, “Un Fenoglio alla prima guerra mondiale”, junto con otros dos relatos, “La licenza” e “Il mortorio Boerio”, hablan de los Fenoglio en tiempos de la Primera Guerra Mundial, cuando eran una familia completamente campesina. La obra también incluye una serie de cuatro bloques con una estructura narrativa casi terminada, denominados “Il Paese I”, “Il Paese II” (del cual existe una versión, con algunas modificaciones y reelaboraciones, con el título “Il signor Podestà” y otra versión ligeramente modificada titulada “La novella dell’ apprendista esattore”, que aparece en *Un giorno di fuoco*), “Il Paese III” e “Il Paese XII”. Además “I penultimi”, donde un Fenoglio niño, de visita en casa de sus abuelos paternos en las Langhe, también en el tiempo de la Primera Guerra, funge de narrador en primera persona, declarando su afecto y simpatía por los Fenoglio “viejos”, en quienes el autor reconoce “lo spirito più vivace e fantasioso della gente delle Langhe” (Bigazzi en De Nicola, 1986: 133) con el que se identificó y en el que al mismo tiempo se inspiró.

Con esta obra Beppe Fenoglio intenta reconocer y valorar las acciones y la vida de sus antepasados, hablando de su cotidianeidad, su sufrimiento, sus amores, sus negocios, sus rivalidades, sus concepciones de la guerra, etc.; historias de la familia Fenoglio que pueden ser leídas como

un'insistente, assillante domanda ad una civiltà, quella degli antenati, ormai al suo definitivo crepuscolo, ma tale da potersi ancora proporre in alternativa a certe inquietanti immagini contemporanee (Rizzo en De Nicola, 1986: 133).

Todo este doloroso mundo campesino posee características propias que se van a examinar a continuación. Para un análisis detallado se han escogido unos cuentos que nos parecen representativos de toda la producción *langarola* de Fenoglio para reconocer en ellos los parámetros temáticos y estilísticos que la caracterizan. Cuentos donde los protagonistas son niños, víctimas más sensibles de la dura realidad que los rodea.

Capítulo IV

Algunas características generales de los cuentos con temática de las Langhe

Los cuentos con tema campesino han sido reconocidos, entre otros aspectos, por describir el mundo cruel y brutal de la vida en las Langhe a través de un estilo particular obtenido al reescribir “ogni pagina dieci volte riprovando le soluzioni più diverse” (Pedullà, 2000: 6).

Como se ha venido comentando, Fenoglio puso como escenario permanente, en la mayor parte de sus obras, a las Langhe, los pueblos que las conforman y su geografía característica; donde, para el autor, tiene lugar la unión fraternal y violenta entre la naturaleza y el paisaje con el hombre:

il paesaggio e l'uomo si aiutano, si compastiscono o si odiano e tradiscono, come in un appassionato e durissimo giuoco di vita e di morte. La presenza di entrambi; ambiente e vicenda, e la loro connotazione appaiono invece già come frutto di una scelta che è governata, a sua volta, dall'esigenza di esprimere una visione del mondo e della vita (Corsini, 1991: 17).

La relación estrecha y significativa entre Fenoglio y las Langhe se reproduce en los textos con el tema campesino mediante la presencia de diversos elementos. La importancia otorgada por Fenoglio a la naturaleza y al paisaje se manifiesta en la minuciosidad con la que se presenta la geografía de las Langhe. Esto hace ver al escritor albense como un fino observador del ambiente campesino que parece estar en “simbiosi perfetta, anche tormentata, con la sua terra d'origine e di elezione” (Corsini, 1991: 22).

Los cuentos o novelas con tema *langarolo*, como *La malora*, ahondan en la violencia de la vida, donde la naturaleza ocupa un lugar primordial en la relación de todos los hombres, pero especialmente de aquellos que habitan en el campo, muy cerca de la naturaleza misma, que se presenta con un doble

rostro: como dadora de vida y como entidad hostil, que “colabora” con el destino procurando la desgracia de los habitantes de las Langhe. La naturaleza de estas tierras se encarga de enmarcar y predecir momentos de máxima tristeza, desesperación y violencia. El viento y la lluvia, por ejemplo, están siempre presentes en momentos de cólera de los personajes; el clima seco, casi desértico, es el marco de momentos de angustia y los ríos son testigos y “aceptadores” de varios suicidios, como en “Acqua verde”, “Un giorno di fuoco” o “Superino”:

Ma poi la natura sembra assumere quasi una propria personalità ed esprimere attraverso i suoi elementi (vento, pioggia) una sorda ostilità nei riguardi del protagonista (Corsini, 1991: 21).

En la narrativa de la *Resistenza* y la guerra –la violencia– es parte inevitable de la vida y la historia del hombre. En los cuentos de la vida en las Langhe, se presenta como un modo de “esaminare la fenomenologia più atroce della violenza nella vita quotidiana” (Bàrberi-Squarotti, 1978: 369) que puede traducirse en la miseria, el trabajo infinito y mal pagado, el trato y la relación con el otro, donde la piedad no existe. Tampoco hay compasión por parte de nadie, hacia nadie, como en *La malora*, “Ettore va al lavoro” o “Nove lune”. Éste es el mundo de las Langhe que Fenoglio parece observar de manera “impassibile e rigorosa”, y describir también dura y despiadadamente (Bàrberi-Squarotti, 1978: 371).

Siendo un ambiente campesino el de esta narrativa, no es extraño encontrar, mediante el lenguaje y el comportamiento de los personajes, la religión como tema frecuente, que el autor desarrolla desde dos diferentes puntos de vista principalmente: por un lado como crítica a la doble moral de las personas, en general, y a la vida “irregular” parroquial de algunos

sacerdotes, que representan un catolicismo vivido sólo de manera superficial; y por otro, la fe primitiva y supersticiosa a cargo de las mujeres, quienes intentan disminuir la inevitable violencia que cae del cielo convertida en frecuentes desgracias mediante súplicas a Dios.

La presencia de los personajes femeninos tiene especial significación en la narrativa del tema *langarolo*: son el pilar de su hogar y el símbolo de la paciencia, pero además son las encargadas de tener esperanza en la ayuda divina para la salvación de los miembros de la familia, como sucede con la madre de Agostino Braidà, en *La malora*:

Nostro padre vendette mezza la riva da legna e anche quel prato che avevamo lungo Belbo, ma il denaro di quelle vendite non ci fece pro, andò quasi tutto a pagare le taglie e a far star bravi i Canonica che non ci togliessero il credito alla censa. È allora che i nostri s'indebitarono con la vecchia maestra Fresia di quelle cento lire che hanno poi scritto il destino di mio fratello.

Per chiedere la grazia di poter tirar su testa, un anno nostra madre andò pellegrina al santuario della Madonna del Deserto, che è lontano da noi, sopra un monte dietro il quale, si può dire che c'è subito il mare. Mi ricordo come adesso. Era un po' che noi,alzata la schiena, guardavamo la processione delle donne sulla strada di Mombarcaro, quando esce di casa nostra madre, vestita da chiesa, e con un fagottino di roba mangiativa. Nostro padre le uscì appresso e le gridava: [...]

–Mi torni indietro fra chissà quanti giorni, con tutti i piedi gonfi e tutto il corpo stracco che per una settimana non mi puoi più servire–. Allora lei si fermò e gli disse: –Lasciami andare, Braidà. Sono sette anni che non esco da questa casa. Lasciami andare, che è per la mia anima (*La malora*: 6).

Sin embargo, en la obra de Fenoglio, las mujeres sostienen relaciones de posesión con sus hombres, en las que, distantes de cualquier sumisión o abnegación, se presentan con una personalidad de tal fuerza y violencia que llegan a ser personajes de carácter sofocante y estéril, tanto para los otros como para sí mismas; al punto de perder la dignidad en acciones y modos ruines de vivir. Algunos de los personajes femeninos de cuentos como “Un

giorno di fuoco”, “Ma il mio amore è Paco” y “Superino” presentan estas características:

Mio ziaastro si voltò verso mia zia e le disse: –Bagascia!– con tanta intensità che con la parola gli uscì uno schiazzo di saliva tabaccosa. Ma lei non si riscaldò, gli rispose con quella sua calma: –E già, io per risparmiar due lire di corriera me la faccio a piedi fino ad Alba e tu eri pronto a buttarle via per andarti a vedere il teatro di Galesio. (“Ma il mio amore è Paco”: 5)

Mia zia quasi gli ficcò le dita negli occhi. –Non dar scandalo al bambino! Vammi a spaccar la legna e spaccamene per un po’ di giorni, già che per colpa di quell’assassino del tuo Galesio oggi non ti posso mandare ai campi. [...] Poi mio ziaastro scattò, che io non me l’aspettavo e forse nemmeno lei. Battè sulla tavola un tal pugno che per il contraccolpo io sentii la scossa elettrica al gomito, e gridò: –Però o donna, che tu non mi lasci andare a Gorzegno per una spesa di due lire, mentre tutti gli altri mezzi uomini son padroni di andarci senza render conto alle loro donne... –Soltanto per veder la battaglia di Galesio?– Non era intimorita nemmeno un po’ (“Ma il mio amore è Paco”: 7)

El argumento campesino, dentro de la narrativa de Fenoglio, se desarrolla a través de hombres y mujeres que tienen una gran capacidad de soportar sufrimiento y de infringir dolor tanto a sí mismos, como a los otros; de ahí que la violencia sea la base de sus relaciones, como sucede entre madre e hijo en “Ettore va al lavoro” o “Nove lune”:

–Tuo padre è un povero stupido!

–Cristo, non dire che è stupido mio padre!

–Io posso dire di tuo padre cosa voglio, tutto quel che mi sento, sono l’unica che può. Tuo padre è uno stupido è cieco e tu lo incanti come vuoi e per questo non ce l’hai mai con lui. Ma ce l’hai sempre con me perchè io non sono stupida, io tu non m’incanti, perchè io so quel che vuoi dire prima che tu parli, perchè a me non la fai e per questo ce l’hai sempre con me! –Sembrava ubriaca d’orgoglio, quasi ballava con le mani sui fianchi.

Ettore le disse: –Tu sei furba, sí, sei più intelligente di lui, te lo divori come intelligenza, ma io preferisco lui che tu dici che è stupido. Lo preferisco, gli

voglio più bene che a te e se mi mettessero il problema di chi lasciar morire di voi due, lascerei andare te senza pensarci un minuto.
Ettore e sua madre diventarono bianchi in viso e a tutt'e due cascarono le braccia ("Ettore va al lavoro": 118-119)

Por otro lado, las Langhe son el espacio de la pobreza, la marginación, el contexto de las víctimas sociales, donde los niños reciben de manera más directa e indefensa el impacto de la adversidad: la violencia de las concepciones religiosas y sociales de los adultos así como la miseria económica y el abandono en todos los aspectos de la vida. Ellos representan la fragilidad y la vulnerabilidad dentro de un medio social hostil. Sucede así en *La malora*, "L'addio" y los tres cuentos que se han tomado como ejemplo de este mundo: "Superino", "Pioggia e la sposa" y "La sposa bambina".

4.1 Los cuentos de *Un giorno di fuoco*

A partir del éxito que consiguió la publicación de la novela *Il partigiano Johnny* en 1968, la crítica dirigió su mirada de manera más atenta y frecuente a Beppe Fenoglio y hacia sus obras que trataban el problema de la *Resistenza*. Su estilo y su manera de contar su experiencia partisana fueron el centro de atención. Poco a poco, y a medida que la calidad de los escritos del autor se iba develando, y a medida que el momento de reconocer todo su valor como escritor se acercaba (Corti, 1979: 376), la narrativa con argumento campesino se iba recuperando, reconociendo y organizando para su análisis.

Muchas de las investigaciones sobre la obra de Beppe Fenoglio se han concentrado en la prosa de la guerra, quizás por ser éste uno de los temas principales en la mayoría de sus escritos. En cambio, la narrativa del argumento *langarolo* había representado para los críticos y filólogos otro tipo de interés. Por un lado, la tarea de recuperar o de reconstruir las versiones definitivas de la cuentística de las Langhe, después de *La malora* e *I ventitre*

giorni della città di Alba y, por el otro, organizar los contenidos de cada colección de una manera más fiel a la voluntad del escritor (Isella, 2000: V-XIV; Corti, 1979: 375-391). Resuelta esta parte, la industria editorial y la crítica italianas empezaron a observar la calidad literaria que Fenoglio muestra en los relatos de *Un giorno di fuoco* y, por supuesto, en el resto de su narrativa *langarola*, que comprende muchos relatos más.

En este trabajo no intentamos un análisis exhaustivo de su obra *langarola*, de la que hemos delineado las vicisitudes, sino nos interesa hacer descripción general de los recursos del estilo de Beppe Fenoglio reconociendo sus características en sólo tres de sus cuentos, que consideramos representativos de su temática y estilo. Se observará, por tanto, el uso de la lengua, el lenguaje que emplean los personajes, el modo de narrar y los temas abordados.

4.2 “La sposa bambina”, “Pioggia e la sposa” y “Superino”

Como parte de las historias contenidas en *Un giorno di fuoco (Racconti del parentado)*¹ se encuentran “La sposa bambina”, “Pioggia e la sposa” y “Superino”, cuya temática se basa en la descripción de la vida violenta y fatal a través de tres figuras de niños. Murazzano, San Benedetto y Cadilù son los espacios geográficos en los que se desarrollan tres historias de miseria y tristeza que tienen además un elemento en común: un protagonista niño, cuya presencia no parece casual, en un mundo que Fenoglio quería mostrar la realidad de manera fiel. Se suma entonces este aspecto a las características ya mencionadas de la narrativa *langarola*.

¹ Se han considerado para este análisis, las versiones contenidas en *Un giorno di fuoco* en Beppe Fenoglio, *Opere*, edición crítica a cargo de María Corti, que no incluía todavía como parte del título *Racconti del parentado*.

La malora, cuento largo que posteriormente fue considerado novela corta, “Quell’antica ragazza” y “Pioggia e la sposa” son considerados como los primeros relatos de argumento campesino que Fenoglio escribió (Bufano, 1999: 124). De ellos sobresale el último por la presencia de un narrador-niño y por ser, quizás, uno de los cuentos más conocidos por los lectores y por la crítica, por haber llegado a formar parte de *I ventitre giorni della città di Alba*, en 1952. De hecho, y de acuerdo con nuestra consulta bibliográfica, “Pioggia e la sposa” es uno de los cuentos más reconocidos, por su estilo y por los recursos que ahí presenta el autor. En cambio, “La sposa bambina” y “Superino” han servido generalmente para ilustrar la temática campesina en la obra de Beppe Fenoglio, como la visión fatalista de las Langhe.

En cada uno de los cuentos, la presencia de un niño parece tener una intención. En “La sposa bambina” se cuenta el episodio del matrimonio de Catinina del Freddo, una niña de trece años que prácticamente es vendida por su familia para casarse con el hijo del terrateniente del pueblo. El caso de Catinina es el ejemplo de la vida de pobreza e ignorancia de los habitantes de Murazzano, quienes, por hambre, permiten abusos.

“Pioggia e la sposa” es un cuento que en el título ya ofrece información sobre su argumento. Son, la novia y la lluvia, los dos recuerdos de un niño, quien, a través de su mirada, muestra el carácter asfixiante y violento de su tía, así como la falta de fe de su primo, el cura, que demuestra las incongruencias de quienes profesan la religión en las tierras de las Langhe.

De la historia del suicidio del niño-protagonista, Superino, da cuenta su amigo, quien ya como adulto “extrae” de su mente los recuerdos de su niñez para describir la vida triste, llena de traiciones y mentiras, en las que Superino se ve envuelto cuando descubre que es hijo del cura y de una vieja maestra: precisamente las dos personas que más odia en todo el pueblo. Las tres son

historias de dolor y desventura, como la vida del resto de los habitantes de las Langhe.

4.2.1 *La mirada y la voz del narrador en los tres cuentos*

El asunto del narrador fue atendido por los escritores neorrealistas. Su objetivo era hacer “desaparecer” la voz del intelectual o del autor para dar paso a la de los personajes. Como en *I Malavoglia* de Giovanni Verga en el siglo XIX, muchos escritores no sólo se ocuparon de retratar el ambiente campesino, sino de usar una técnica narrativa que construyera un discurso más cercano y fiel a la realidad. Fenoglio, intentando dar realismo y significación a un ambiente campesino y familiar, evitando mostrar su propia mirada de intelectual, decide hacer lo siguiente:

Là dove non figuro io, bambino o poco più, in prima persona, metterò l'avvertenza “Come raccontato da Francesco Calleri, sposo di Carmelina Fenoglio”. Questo per esemplificare. Desidero in ogni modo, cioè, sottolineare l'origine e la natura parentale di questi racconti (Fenoglio en Bufano, 1999: 137).

Si bien dicha advertencia refuerza el sentido familiar y campesino del cuento, al mismo tiempo ofrece un narrador, que no sólo da cuenta de su propio modo de ser y de pensar, sino de la ideología de todo un pueblo, volviéndose una especie de narrador-coral.

En “La sposa bambina” los ojos del narrador son una suerte de máquina fotográfica: se trata de una voz colectiva que se dice a sí misma *Noi* (nosotros):

Catinina del Freddo era di quella razza che da **noi** si marchia col nome di mezzi zingari perchè mezza la loro vita la passano sotto l'ala del mercato. (Fenoglio, 1978: 460²)

Con esta forma muestra, desde un punto de vista colectivo, una manera de mirar la vida y una forma de contar lo que sucede en un pueblo como lo hacían las voces de antaño que cuentan las leyendas. Es el saber y la manera de ser de toda una comunidad lo que se expresa con un lenguaje popular que tiene su propia autenticidad, poesía y sabiduría.

Un narrador colectivo no fue la única solución que Fenoglio dio a sus cuentos. En el caso de “Pioggia e la sposa” y “Superino” la técnica narrativa es distinta: esconder su mirada detrás de la de un niño, lo cual quizás tenía como intención mostrar una visión objetiva de los hechos.

Luca Bufano (1999: 128) reconoce esta técnica narrativa como una innovación, pero en otro relato de Beppe Fenoglio: “Il paese” (que pertenece a la colección *Un Fenoglio alla prima guerra mondiale*) es narrado a través del punto de vista interior de varios personajes adultos: un narrador culto, a diferencia del narrador-niño de los *Racconti del parentado*. El narrador de “Pioggia e la sposa” y “Superino” es el adulto que describe hechos de su pasado:

Fu la peggiore alzata di tutti i secoli della mia infanzia. Quando la zia salì alla mia camera sottotetto e mi svegliò, io mi sentivo come se avessi chiuso gli occhi solo un attimo prima, e **non c'è risveglio peggiore di questo per un bambino** che non abbia davanti a sé una sua festa o un bel viaggio promesso. (“Pioggia e la sposa”: 507)

Ci avvicinavamo e alla porta si fece una bambina a osservare meglio chi arrivava per dare poi dentro l'avviso; stava all'asciutto e rise forte quando

² En adelante sólo será señalado el título del cuento y la página. En ésta cita y en las siguientes las negritas son mías.

vide il bambino di città arrivare con in testa il cappello da prete. **Fu la prima e la più cocente vergogna della mia vita** quella che provai per la risata della bambina di Cadilù, e mi strappai di testa il cappello, anche se così facendo scoprivo intero il mio rossore, e malamente lo restituii al prete. (“Pioggia e la sposa”: 512)

Y aunque Luca Bufano lo declare como un niño-narrador, en realidad son los recuerdos de un Fenoglio adulto que intentan esconderse detrás de la mirada del niño, y las frases resaltadas demuestran que el punto de vista del adulto está presente y se va entretejiendo con el del niño a lo largo de todo el cuento. La solución es interesante, pues, efectivamente, el recuerdo imparcial, la percepción de la realidad, la mirada sin prejuicios, que el niño manifiesta, parece desarrollarse a lo largo del relato, pero quien recrea tales recuerdos es el adulto, quien no deja tampoco de emitir opiniones y concepciones que un niño difícilmente podría tener:

La moglie Teresa invece era, dopo la vecchia maestra, **la meno visibile delle donne**. Non ricordo di averla incontrata una volta per il paese, non potrei dire come fosse fatta dalle spalle in giù. (“Superino”: 487)

Esto puede confirmarse con el siguiente pasaje, en el que el narrador-adulto expresa claramente el momento desde el que cuenta los hechos, mostrando así su juicio. Por ejemplo, cuando habla de Superino:

Arriva a certi estremi che io mi aspettavo di vederlo una volta o l'altra scacciato o picchiato a sangue, ma non lo vidi mai fatto, nemmeno dagli uomini più insofferenti e brutali del paese. È che, **immagino adesso**, se sapevano bene quanto era infiammabile e irriducibile, non conoscevano con certezza i limiti della sua forza fisica. (“Superino”: 488)

La intercalación entre la mirada del niño y el punto de vista del adulto crea un juego temporal entre el pasado ya vivido y la reconstrucción de los hechos a partir del presente del narrador como adulto:

Potrei raccontare un'infinità di cose capitate a me e Superino in quella lunghissima estate (doppia, tripla di quelle che vennero poi), ma voglio limitarmi ai due fatti che, fra tutti, hanno una più precisa e diretta connessione con quello che doveva essere il destino di lui, da me appreso un anno dopo che esso si era compiuto. ("Superino": 489)

Es decir, el narrador desde su presente elige los episodios necesarios de su pasado para reconstruir, de manera fiel y objetiva, mediante su mirada de niño, la historia de Superino, que representa en consecuencia la fatalidad y miseria de la vida en las Langhe.

En el mismo cuento, aparece otro modo de describir la realidad en una manera objetiva: expresando el punto de vista del pueblo, lo que todos suponían de los demás:

Tutti sapevano che faceva le sue devozioni a casa; a un suo momento contraeva terribilmente la faccia, poi la girava verso una parete e muoveva le labbra senza emettere il minimo suono. [...] **Si raccontava** pure che in certe notti di luna uscisse, dopo la mezzanotte, sullo sperone su cui era casa sua. ("Superino": 488)

Otro recurso utilizado por el autor es confundir la voz del narrador con la voz del pueblo, apropiándose de sus palabras o frases:

–Lo so, –dissi io in un soffio, e guardavo di traverso l'acqua profonda, **variegata come la pelle dei serpenti**. Era perfettamente immobile, come raggelata, ma le radici e i rami sommersi si agitavano **come anime del purgatorio**. ("Superino": 489)

El gusto que Beppe Fenoglio sentía por el cine pudo haber desembocado e influenciado la construcción de una técnica narrativa particular. De ello, se han hallado ejemplos en algunos cuentos de *I ventitre*

giorni della città di Alba (Lamberti, 2005: 30), en *La Malora* (Grignani, 1990: V), en *Frammenti di romanzo* y en *Una questione privata* (Corti, 1996: 826):

Irruppe Milton, come un cavallo, gli occhi tutti bianchi, la bocca spalancata e schiumosa, a ogni batter di piede saettava fango dai fianchi. Scoppiò un grido adulto, forse della maestra alla finestra, ma lui era già lontano, presso l'ultima casa, al margine della campagna che ondata.

Correva, con gli occhi sgranati, vedendo pochissimo della terra e nulla del cielo. Era perfettamente conscio della solitudine, del silenzio, della pace, ma ancora correva, facilmente, irresistibilmente. Poi gli si sparò davanti un bosco e Milton vi puntò dritto. Come entrò sotto gli alberi, questi parvero serrare e far muro e a un metro da quel muro crollò. (*Una questione privata*: 129)

En “La sposa bambina”, uno de los elementos más importantes es el narrador en tercera persona, que parece fundir las miradas y las voces de los habitantes de Murazzano para conducir la historia. Este narrador va transformándose, poco a poco, en una especie de cámara para revelar escenas con ricas descripciones y reconstruir la vida de Catinina del Freddo con cuadros o fotografías que componen el escenario en que vive la niña: el paisaje de Murazzano. Como sucede en otros cuentos, en éste puede observarse “un’evidenza cinematografica, con una penetrazione psicologica tutta oggettiva” (Grignani, 1990: V).

La voz narrativa de “La sposa bambina” describe, con palabras claras y simples, pero, al mismo tiempo, violentas y profundas, la frustración y otros sentimientos de la niña:

A Catinina la gran festa in chiesa diceva poco o niente, quella veste non rossa già le cambiava l’idea, per lo scoraggiamento si lasciò piombare una mano in tasca e fece suonare le bilie. (“La sposa bambina”: 461)

En este párrafo el narrador conduce “mentalmente” al lector hasta el rostro de Catinina, contando todo lo que sucede en la bolsa del mandil. El movimiento ligero de la mano que deja caer las canicas, por ejemplo, hace pensar también en la expresión del rostro de la niña. Es decir, en una frase el autor indica al lector el sentimiento y los gestos del personaje con una imagen que no es el rostro, sino con un acto común en los niños, con expresiones típicas infantiles. El modo con el cual el narrador introduce al lector en la historia es mediante el rostro y las palabras de Catinina, la descripción de las imágenes, en las que la voz narrativa se detiene (como si fuera la escena de una película) el tiempo necesario para llevar al lector, ahora espectador, al fondo de la historia, involucrándolo en la secuencia de imágenes.

De hecho la “fuerza” narrativa de Fenoglio se basa en la universalidad que radica en hablar de situaciones, de emociones y sentimientos que pueden ser entendidos por cualquier persona (Lajolo, 1978: 135). Sus narraciones, entonces, trascienden a los hombres de esa época:

Il dono più grande fatto da Fenoglio alla letteratura italiana è quello di offrirci un linguaggio e un ritmo del raccontare che s'alza dal particolare e dal provinciale per collocarsi in quella sfera in cui anche il fatto accaduto sulle langhe diventa universale. (Lajolo, 1978: 211)

En “Pioggia e la sposa” la mirada del niño funciona como una especie de cámara que da cuenta de los hechos, y que, al ser cubierta con un sombrero, ya no puede ser testigo de nada:

Passagli il tuo cappello, la sua testa è la più debole e ho paura che l'acqua arrivi a toccargli il cervello—. Doveva ancora finir di parlare che io vidi tutto nero, perchè il cappello mi era sceso fin sulle orecchie, per la larghezza e il gesto maligno del prete. (p. 511)

A partir de este momento la mirada, o “cámara” se oscurece y la percepción de lo que pasa se basa en sonidos y voces:

Diceva [il cugino]: A quanto vedo, siamo noi soli per la strada.

E la zia, calma: –Siamo soli per questa strada perché del paese hanno invitato noi soli.

Gli ultimi lampi, io li avvertivo per il riflesso giallo che si accendeva prima che altrove sotto l’ala nera del cappello del prete, ma erano lampi ormai lontani e li seguiva un tuono come borborigmo del cielo. La pioggia invece durava forte (p. 511).

4.2.2 Los personajes

a) Los niños

Dentro de este mundo, descrito por Fenoglio, las víctimas más sensibles y vulnerables son los niños, quienes sufren no sólo las penurias “propias” de su entorno, sino también las acciones provocadas por la inconciencia de quienes los traen al mundo y del resto de los adultos del pueblo. A través de los niños se reproduce un mundo de ignorancia y de miseria, y en ellos las relaciones de dominio y violencia tienen su reflejo más directo.

En “La sposa bambina”, tanto Catinina, de trece años, como su futuro esposo, un joven de dieciocho años, sufren las consecuencias de las decisiones de sus padres, pues Catinina es vendida para obtener un bien económico. La violencia, que en este caso se esconde tras la naturalidad con la que los hechos son contados, pues se entienden como parte de la vida, como ésta se presenta de manera cotidiana y sin ser cuestionada.

En “Superino”, en cambio, el niño actúa tan agresivamente como puede. Con la acción de su suicidio castiga a sus padres, biológicos y adoptivos, y se exilia del mundo para no cargar con la vergüenza de saberse hijo del cura y la maestra del pueblo. Superino refleja en su comportamiento el nivel de

agresividad existente dentro de las relaciones de los personajes, en las que prevalece la inconciencia y la falta de dignidad.

Tanto en “Pioggia e la sposa” como en “Superino” existe un yo que narra los hechos. Este narrador, que también aparece como parte de los personajes, es un niño testigo del mundo de las Langhe. En ambos cuentos, es la mirada del niño que da cuenta del modo de vivir y ser de la gente de las Langhe de manera “fiel” y sin prejuicios. En “Pioggia e la sposa” especialmente, el niño funge como testigo de la ira que su tía descarga hacia su hijo sacerdote y que se refleja en la ira que la naturaleza parece mostrar en la fuerza de la lluvia que arrecia.

b) Las mujeres

En muchos de los textos de Fenoglio, como *La paga del sabato* y *Una questione privata*, por ejemplo, la presencia de los personajes femeninos tiene gran importancia. Dentro de la obra con temática campesina, las mujeres pueden ser el símbolo de la tristeza o la dureza de la vida hecha carácter (Lajolo, 1978: 90). En los tres cuentos que nos ocupan, mujer es sinónimo de tragedia, destino adverso e ignorancia.

En “La sposa bambina”, la protagonista, Catinina del Freddo, es ofrecida en matrimonio a los trece años como si fuera un trato de compra-venta de un animal. En “Pioggia e la sposa” la madre del cura se presenta como un personaje de gran fuerza que somete al hijo:

Era una piccolissima donna, tutta nera, di capelli di occhi e di vesti, ma io debbo ancora incontrare nel mondo il suo eguale in fatto di forza d'imperio e di immutabile coscienza del maggior valore dei propri pensieri e sentimenti a confronto di quelli altrui. (“Pioggia e la sposa”: 508)

En contraste, en el relato de “Superino”, tanto la madre biológica del niño, como la madre adoptiva son la representación de vidas fútiles y sin dignidad, insensibles a la realidad del mundo:

La moglie Teresa [madre adoptiva de Superino] invece era, dopo la vecchia maestra, la meno visibile delle donne. (“Superino”: 487)

L’altro episodio riguarda la vecchia maestra. Come ho detto, in fatto di segregazione batteva la stessa madre di Superino. [...] La vecchia maestra, dunque, usciva sempre all’alba e sempre e unicamente per andare in chiesa: la primissima messa ogni festa, tutti i primi venerdì del mese e infine tutti i sabati per una certa pratica religiosa poco ordinaria della quale mia zia non seppe dirmi nulla se non che garantiva in ogni caso la morte in disgrazia di Dio: Ma, osservava mia zia, riguardo alla morte in grazia di Dio la maestra poteva levarsi ogni illusione perchè in paese era risaputo che faceva tutte le sue comunioni senza mai confessarsi, il che è sacrilegio sacrosanto. (“Superino”: 493)

En “Pioggia e la sposa” existe la preocupación por salvar el alma o por el destino de ésta (Guglielminetti, 1996: 873-874), en el personaje de la tía especialmente. Aunque en el relato hay un cura, que es el primo del niño, no es éste sino su madre la depositaria de la religiosidad y la fe en el cuento:

Dopo un tuono la zia comandò a suo figlio: –Su, di’ una preghiera per il tempo, una che tenga il fulmine lontano dalle nostre teste. Io mi spaventai quando il prete le rispose gridando: –E che vuoi che serva la preghiera! [...] Lei serrò gli occhi, alzò il viso alla pioggia e a bassa voce disse: –Il Signore mi castigherà, il signore mi darà l’inferno per l’ambizione che ho avuto di metter mio figlio al suo servizio e il figlio che gli ho dato è un indegno senza fede che non crede nella preghiera e così nemmeno sa le preghiere necessarie–. (“Pioggia e la sposa”: 510)

Las mujeres son también las depositarias del espíritu religioso, pero en estos cuentos los personajes femeninos se presentan como víctimas de la vida,

del destino y de un sistema económico que hace perpetuar las condiciones de pobreza de la gente del campo, y a su vez sufren su propia ignorancia y miseria, en todos los aspectos, y viven al amparo de una religiosidad superficial y sin cuestionamientos.

En “La sposa bambina”, por ejemplo, hay un tipo de lenguaje que expresa la presencia de la religión de manera insistente, y sin embargo superficial, en el habla de los piemonteses de las Langhe, que es gente del *basso*:

–Che legge? **O Madonna bella e buona**, la legge del matrimonio [...] Perchè Catinina, non era la donna che per aver grazia dei figli deve andarsi a sedere sulla **santa pietra alla Madonna del Deserto** e **pregare** tanto. (“La sposa bambina”: 463).

La relación entre mujer, fertilidad y religión se ponen de manifiesto en este cuento, en el que la oración es la unión de todas ellas, dentro de un mundo de miseria, donde la esperanza es el único aliciente de todos los días.

En estos relatos la presencia de la religiosidad obedece al interés del autor en mostrarla como otro aspecto de la cultura campesina. La práctica de la religión, en la obra de Fenoglio, tiene relación con una serie de comportamientos y actitudes frente a la vida de los habitantes de las Langhe: la doble moral, las relaciones basadas en la agresión y el maltrato por un lado y por el otro con el conformismo, con la esperanza de que la salvación, el cambio de fortuna, la riqueza llegarán del cielo. Ideas que indudablemente se van perpetuando a raíz del mismo sistema de miseria económica, social e intelectual, generación, tras generación.

c) Los hombres

En el cuento “Un Fenoglio alla prima guerra mondiale”, el escritor piamontés reconoce el valor y el coraje de sus antepasados y de los hombres del campo en general durante la Primera Guerra Mundial. Sin embargo, en los cuentos que nos ocupan el autor presenta el lado oscuro de algunos personajes masculinos. En “Pioggia e la sposa” la relación madre-hijo es de absoluto sometimiento. El hijo se mantiene débil e impotente ante el carácter dominante de su madre:

Dopo un tuono, la zia comandò a suo figlio: –Su, di’ una preghiera per il tempo, una che tenga il fulmine lontano dalle nostre teste.

Io mi spaventai quando il prete le rispose gridando: –E che vuoi che serva la preghiera! –mettendosi poi a correr su per il sentiero, come scappando da noi. –Figlio! –urlò la zia fermandosi e fermandomi.

–Adesso sì che il fulmine cadrà su di noi! Io lo aspetto, guardami, e sarai stato tu...!

–Nooo, madre, io la dirò! –gridò lui ridiscendendo a salti da noi, –la dirò con tutto il cuore e con la più ferma intenzione. E mentro io la dico tu aiutami con tutto lo sforzo dell’anima tua. Ma... –balbettava, –io non so che preghiera dire, che si confaccia.

[...] Il prete ci seguiva con le mani giunte e pregando forte in latino, ma nemmeno io credevo al buon effetto della sua preghiera, perché la sua voce era piena soltanto di paura, paura unicamente di sua madre. (“Pioggia e la sposa”: 510)

En “Superino” la incongruencia y la doble moral de ciertos sacerdotes y sus seguidores es una parte primordial del argumento. Es “un secreto a voces” que Superino es hijo del sacerdote y de la maestra del pueblo. De hecho, la traición y la mentira son la base de la narración, que tiene un final dramático, cuando Superino al saberse hijo de estas personas, se suicida en el río Belbo, como castigo de la horrible y vergonzosa acción de sus padres. No es la

mentira lo que Superino repudia, sino el hecho de saberse hijo de personas atroces:

Superino l'aveva fatto di notte, certo non resistendo alla vergogna di esser figlio del prete e di quella maestra, per non sopportarsi più addosso quella carne e quel fiato, per castigare a suo modo quella impunita unione schifosa. ("Superino": 503)

El sacerdote del pueblo y padre biológico de Superino se presenta como trasgresor de los mismos principios que profesa, pero la crítica más severa no tiene que ver tanto con su moral como con su comportamiento e incluso su apariencia, indignos de respeto:

[Il parroco] Era così grande e grosso che sarebbe stato sprecato anche nell'artiglieria da montagna, aveva gli occhi piccoli e rossigni come quelli del topo, la carne che scoppiava, le mani grosse e informi come gnocconi di argilla. Portava a spallarm un parasole di cotone giallo, in testa una berretta sbiadita dalla polvere di infinite estati e attraverso la bottonatura gli scopriva il petto nudo e fradicio di sudore. La sua tonaca era tutta un rammendo e su ogni rammendo stava ingrappolato un nugolo di mosche dal dorso azzurro, come se uscisse allora da una lunga sosta in una stalla. (p. 491)

Al igual que el padre biológico, Filippo, el padre adoptivo de Superino, enfrenta la vida cobarde e irresponsablemente, considerando la aceptación del niño no como un acto de humanidad, sino como un negocio en el que él muestra sus habilidades para obtener más ganancias:

Dopo che la maestra ebbe rivelato al prete che cosa avevano combinato insieme e dichiarato che mai e poi mai avrebbe corso i rischi dell'aborto, il parroco [...] si appuntò su Filippo per vari motivi: di tutti i paesani era il più intelligente e il più venale; era rosso di capelli come lui; aveva una moglie che sarebbe morta asfissata solo che Filippo le avesse detto di trattenere il respiro; in più, Teresa era sterile e ultimamente Filippo aveva detto in giro

che un giorno o l'altro si sarebbe fatto assegnare un trovatello dall'ospedale. Una sera il prete segnalò al suo dirimpettaio Filippo di passare in canonica, si chiusero a chiave nella stanza da letto e parlarono fin oltre la mezzanotte. Da quel conciliabolo Filippo uscì padre, carnale e putativo insieme, del figlio della maestra.

Ecco ciò che Filippo ottenne in cambio: cinquecento lire in contanti; altre cinquecento in cambiali; il prato a monte del cimitero, che apparteneva di famiglia al prete ed era il più bel prato di San Benedetto. (...) non presero nemmeno in considerazione la possibilità che nascesse una femmina, erano entrambi certi che sarebbe uscito maschio e sul maschio fondarono tutti i loro piani e le loro clausole).

Il parroco si impegnava ad accantonare la somma necessaria a mantenere a suo tempo il ragazzo alle scuole superiori. Circa l'istruzione, il prete aveva accennato che gli sarebbe stato comodo iscriverlo al seminario di Mondovì, Filippo, che lo voleva maestro o geometra, rifiutò seccamente la tonaca per suo figlio.

Filippo non si fermò lì. Aveva una sorella minore, Virginia, la quale si comportava all'opposto del suo nome e gli procurava un sacco di fastidi e ormai appariva non più sistemabile per nessun verso. Per soprammercato la rifilò come perpetua al parroco e quando questi protestò che assolutamente non poteva, per legge canonica, prendersela in casa perché Virginia aveva poco più di trent'anni, Filippo gli sghignazzò in faccia. Il prete si arrese anche su questo punto e nel giro di un mese licenziò la vecchia domestica e assunse Virginia. (pp. 497-498)

Las decisiones de los hombres, en su rol de padres, sobre la vida de sus hijos o esposas los despoja de la posibilidad de tener relaciones dignas con ellos. Esto también sucede en “La sposa bambina”:

I suoi di Catinina stavano come sospesi davanti al vecchio, e Catinina cominciò a dubitare che fosse venuto per farsi rendere ad ogni costo del denaro imprestato e i suoi l'avessero chiamata perché il vecchio la vedesse e li compatisse.

Invece il vecchio era venuto per chiedere la mano di Catinina per suo nipote che aveva diciotto anni e già un commercio suo proprio (“La sposa bambina”: 459).

La violencia física, como parte de la vida, en esta narrativa se adjudica a los personajes masculinos, que la ejercen de manera prematura, natural e inconsciente, quizás:

Catinina in quel buonumore prese a snodarsi e a rider di gola e ad ammiccare come una donna fatta, e teneva bene testa al parente galante ed i suoi soci; lo sposo le era uscito di mente ed anche dagli occhi, non lo vedeva, seduto immobile, che pativa a bocca stretta e col bicchiere sempre pieno posato in terra fra i due piedi.

Quando si ritirarono per la notte in una stanza trovata dal parente, allora le riempì di schiaffi la faccia. E nient'altro tanto Catinina non era ancora sviluppata.

Al mattino Catinina aveva per tutto il viso delle macchie gialle con un'ombra di nero, lo sposo venne a sfiorargliele con le dita e poi scoppiò a piangere. (p. 462)

d) La naturaleza

La descripción en la narrativa de Fenoglio parece responder al mundo cruel de las Langhe y reproducir la misma dureza del trato de los hombres que habitan en espacios secos y asfixiantes. La naturaleza se presenta no sólo como el paisaje de estas historias, sino como un personaje más que se ensaña con los hombres de estas tierras y participa en los eventos de violencia que ocurren en la vida de las Langhe:

L'ostilità traspare dalle metafore stesse usate da Fenoglio nel descriverla che fanno riferimento a comportamenti propri di esseri animati addirittura umani: il fiume "che di notte fa migliaia di rumori tutti sospetti", che nel suo gonfiarsi prende l'aspetto minaccioso di un essere gigantesco che si leva in piedi ("il fiume Tanaro parve rizzarsi in piedi tanto crebbe") che nel suo aumentare "esagera" (Corsini, 1991: 24).

En "Pioggia e la sposa" la lluvia y los relámpagos parecen mostrar la manifestación de la cólera del cielo; como si fuera un "atto di guerra" del cielo

contra los tres protagonistas, la tía, el hijo cura y el sobrino: “Tutto il paesaggio all’intorno sembra spirare collera e minaccia” (Corsini, 1991: 26):

Scoccò il primo fulmine, detonando così immediato e secco che noi tre ristemmo come davanti a un improvviso atto di guerra.

–Comincia proprio sulle nostre teste, –disse il prete rincamminandosi col mento sul petto.

Dal margine del bosco guardando giù alla valle si vedeva **Belbo straripare**, l’acqua scalcava la proda come serpenti l’orlo del loro cesto. Lassù i lampi si erano infittiti, in quel fulminio noi arrancavamo per un lucido sentiero scivoloso (“Pioggia e la sposa”: 509).

Nótese que cuando el narrador nombra al río Belbo lo hace sin el habitual artículo que le corresponde, de este modo enfatiza la “personalización” de este elemento natural, como si se tratara de un personaje.

En “Superino” son el clima y el paisaje los elementos que auguran la desgracia en el pueblo:

–Era un destino scritto. Per esempio, non fu un porco **destino** che quel pomeriggio fosse di pioggia e vento. –E pensare, –disse lei, –che per tutta la mattina c’era stato un bellissimo sole. Anche un po’ di vento, ma di quello che non disturba, anzi rallegra. Poi di colpo, mentre si stava finendo di pranzare, il cielo si annerì e il sole fu ingoiato. Spinte dal vento marino c’erano arrivate tra capo e collo, come sempre dalla parte di Mombarcaro, certe nubi nere come l’anima di Giuda. Col primo tuono venne giù l’acquazzone. –Comprendi il **destino**? (“Superino”: 497)

Al mismo tiempo el río adquiere importancia (“Rincorretelo, fermatelo che non vada a fare una pazzia in Belbo!” p. 501) cuando “recibe” en sus aguas el cuerpo encolerizado de Superino:

Alle prime luci un contadino dei Moretti che aveva portato le sue pecore a lavare alla chiusa a monte del ponticello vide galleggiare qualcosa di grosso, che dava dolcemente del capo nella serranda. (p. 503)

Beppe Fenoglio ya había usado este recurso. En *Una questione privata*, por ejemplo: la naturaleza, representada en el invierno y las características de éste como la nieve, la niebla, el viento frío, están siempre en estrecha relación con las sensaciones de vacío, desolación y amargura de los personajes.

4.2.3 *La lengua en los cuentos de las Langhe*

Uno de los aspectos más notables en la obra narrativa de Fenoglio es el uso que éste hace de las varias lenguas que conocía: el dialecto piemontés, la lengua italiana popular-regional, incluso el inglés, aunque en esos cuentos no exista evidencia de esto como en otras de sus obras, como ya se ha mencionado. Por ello interesa en este trabajo describir, brevemente, el aspecto lingüístico. De ello “La sposa bambina” es un ejemplo.

En primer lugar se puede hablar de ciertas agramaticalidades muy comunes en la lengua hablada, pero penalizadas en la lengua escrita: “Lasciami solo più giocare queste due bilie!” (“La sposa bambina”: 469), que en lengua estándar sería de este modo “Lasciami solo giocare queste due bilie”, sin el “più” que es típico del habla popular del norte de Italia como refuerzo de “solo”; o en otro ejemplo: “Voi adesso smettetela di mangiare quei gommini verdi, [...] uno dopo succhiato l’altro” (“La sposa bambina”: 460), que en una forma más común sería: “uno dopo [aver] succhiato l’altro”. En otra parte dice así:

Veniva su la luna, e dopo un po’ fu mostro di vicinanza, di rotondità e giallore, navigava nel cielo caldo a filo del greppo della Langa, come li volesse accompagnare fino in Liguria. (p. 461)

En todos los casos las palabras tienen un alto índice de frecuencia, pero colocadas de esta manera, crean un efecto poético.

La idea de la luna que *naviga* (navega) en un *cielo caldo* (cielo cálido) también resulta interesante por el hecho de comparar el movimiento de la luna con el de las naves, se “transporta” la imagen del cielo hacia el mar. En todo esto, los términos comunes o coloquiales así como las palabras más elevadas, dentro de la lengua que habla el narrador, tienen un uso literario.

En “Superino” y “Pioggia e la sposa” es notable el lenguaje que el narrador emplea para describir las acciones de la historia. Ocupa una sintaxis “correcta” y de alto registro, uso adecuado de los tiempos verbales. Es lengua escrita, como en el fragmento ya citado:

La vecchia maestra, **dunque**, usciva sempre all'alba e sempre e unicamente per andare in chiesa: la primissima messa ogni festa, tutti i primi venerdì del mese e infine tutti i sabati per una certa pratica religiosa poco ordinaria **della quale** mia zia non seppe dirmi nulla se non che garantiva in ogni caso la morte in grazia di Dio: ma, osservava mia zia, **riguardo alla morte** in grazia di Dio la maestra poteva levarsi ogni illusione perchè in paese era risaputo che faceva tutte le sue comunioni senza mai confessarsi, **il che** è sacrilegio sacrosanto. (“Superino”: 493)

En este caso, se puede adjudicar una lengua estándar al narrador, quien usa términos comunes que logran descripciones bien precisas. El narrador tiene conocimientos de la lengua italiana y la usa para expresarse de manera clara. La lengua de los personajes es hablada, en los diálogos específicamente, el italiano hablado regional.

En “La sposa bambina” es notable la presencia de términos normalmente registrados como de uso literario (De Mauro, 2000) como *greppo*, citado anteriormente. Estas palabras se mezclan con expresiones que son propias de la lengua hablada o popular italiana usada en el Piamonte:

Sua madre si piegò e disse a Catinina: –**Neh che** sei contenta di sposare questo signore? (“La sposa bambina”: 460).

–Cosa fai lì Catinina? E non scrollarmi le spalle.

Perché non sei col tuo uomo?

–**Me** non di sicuro!

–Perchè **te** no?

Allora Catinina alzò la voce. –Io non **ci** voglio più stare con quello là che mi dà del voi!

–Ma come non **ci** vuoi più stare ? Invece devi stargli insieme, e per sempre. È la legge. (p. 462)

La lengua escrita generalmente es más regulada, y el uso de frases como las anteriores abunda en la lengua hablada. Esto indica que Fenoglio, al menos en este cuento, toma el modelo de la lengua popular hablada, escribe como se habla.

Puede decirse que Fenoglio escribe, en “La sposa bambina”, con una lengua informal, en la lengua popular, en la lengua de personas que no piensan en italiano o se cuidan de usar los “vocablos apropiados”, que no van a la escuela, en suma el modo en el que el pueblo piemontés hablaba el italiano.

Conclusiones

Actualmente Fenoglio es reconocido no sólo como un autor vigente e importante, sino como uno de los “massimi prosatori del ’900, il meno formalista di tutti, ma in realtà il più di tutti accanitamente teso alla ricerca di una lingua, di uno stile” (Beccaria, 1991: 10).

Uno de los elementos que pueden apreciarse en el estilo del escritor albense es la influencia en sus textos de las diferentes lenguas que conocía. Se ha hablado ya de su empeño en la búsqueda de la palabra y en su escritura, la famosa “fatica nera” que consistía en escribir y reescribir sin parar; el ejercicio de la traducción del inglés al italiano y viceversa y en sus reflexiones sobre la lengua inglesa como lengua ideal de escritura (Grignani, 1985: XII). En los cuentos con tema *langarolo*, Fenoglio decide usar formas de la lengua italiana popular hablada, que posteriormente serían determinantes para definir un estilo propio. En la voz de los personajes y, a veces, de los narradores puede observarse el uso de regionalismos y artificios sintácticos y lexicales que responden al modelo de la tradición oral del Piemonte.

La importancia del lenguaje dentro de esta narrativa tiene que ver con la intención de Fenoglio de caracterizar a sus personajes a través de una lengua popular regional, que también da cuenta del modo de ser y pensar de los habitantes de las Langhe del Piemonte.

La lengua que Fenoglio emplea en sus relatos ha sido el motivo de profundos análisis, discusiones y polémicas. De algún modo, *La malora* es el texto que propició el gran debate. Suscitó en Elio Vittorini una serie de críticas por el lenguaje de esa obra, distinto y difícil de entender para un intelectual siciliano. El mismo Pasolini critica severamente la oscuridad de la lengua del *Partigiano Johnny* y de “Superino” (Pasolini, 1996: 301-308). Y es quizás una

de las primeras impresiones que provoca la lectura de algunos relatos de Fenoglio. De hecho, oscuro no es un adjetivo inadecuado para las obras de este autor. Ciertamente, al principio, es como estar penetrando en un bosque oscuro y cerrado. La claridad viene después de varias lecturas y de cierto trabajo y esfuerzo por parte del lector, quien dará sentido a una serie de elementos que Fenoglio conjuga para crear un estilo distinto y difícil, pero al mismo tiempo creativo y peculiar.

El aislamiento en el que Fenoglio se mantuvo durante el desarrollo del Neorrealismo muestra la sinceridad y el compromiso del autor en sus escritos. Es decir, no quiso pertenecer a dicha corriente como compromiso intelectual, como pudo haber sido el caso de Cesare Pavese o Italo Calvino, quienes “realizaron” su parte neorrealista, pero también se ocuparon de manera decidida en otros temas y dirigieron su carrera literaria e intelectual hacia otros objetivos. Beppe Fenoglio, en cambio, no trató nunca de pertenecer a algún grupo de poder intelectual, tampoco quiso hacer una carrera académica. Se ocupó de escribir sobre la vida y la gente de las Langhe convencido de que era necesario hablar y contar la cotidianidad de estas tierras.

En las historias de los cuentos que analizamos podemos observar que los habitantes de estos pueblos viven cruelmente, sumidos en la miseria, la ignorancia, el autoritarismo, etc. El modo de contar y describir del escritor tiene que ver con la mezcla que hace de lo poético y lo literario; lo simple, común y popular y lo culto.

Por otro lado, la ausencia de marcadores de tiempo, que indiquen un periodo preciso, contribuye a crear una realidad sin tiempo, porque efectivamente la violencia y la fatalidad no tienen ni tiempo, ni espacio precisos. Las Langhe fueron para Fenoglio la representación de la vida de los hombres, la historia. Y ésta es una de sus aportaciones a la literatura y al arte.

Para el autor, el mundo narrado de las Langhe es el teatro del mundo y de la realidad de los hombres. Aunque los espacios para el desarrollo de los relatos que aquí se han descrito tienen nombres específicos, es posible pensar también en otros ambientes menos locales. Fenoglio recrea un aspecto de la violencia de la humanidad, la más cotidiana y cercana, la que se ejerce contra el vecino o el pariente. La que la naturaleza puede provocar con la intensidad de su fuerza.

Son el hombre y la violencia los argumentos básicos de la narrativa fenogliana. De hecho, su contribución a la narrativa realista de posguerra puede considerarse la demanda urgente de un juicio sobre las cosas que comprometan no sólo los sentidos, sino el espíritu del hombre (Guglielminetti, 1973: 877). La crítica que Fenoglio hace en sus relatos no consiste únicamente en revelar la existencia de la violencia en sí, sino en indicar la presencia de ésta en la vida de los hombres como algo natural y cotidiano; es precisamente la aceptación de ésta y no su rechazo pertinaz lo que el autor muestra, dándonos así una lección válida en todos los lugares y en todos los tiempos.

Bibliografía

- Agnoletto, Giuseppina (1997), “Guerra e Resistenza: Riflessi nella letteratura italiana del secondo dopoguerra”, en Franca Bizzoni y Mariapia Lamberti (eds.), *Palabras, poetas e imágenes de Italia*. Cátedra extraordinaria Italo Calvino, Facultad de Filosofía y Letras-UNAM, México, pp. 89-108.
- Alteri Biagi, Maria Luisa (1987), *Linguistica essenziale. Storia, strutture e spessore sociale della lingua italiana*, Garzanti, Milano.
- Antonielli, Sergio (1973), “Dal Decadentismo al Neorealismo”, en *Letteratura italiana. Le Correnti*, Marzorati, Milano, pp. 897-936.
- Asor Rosa, Alberto (1985), *Storia della letteratura italiana*, La Nuova Italia, Firenze.
- Bàrberi-Squarotti, Giorgio (1970), “Beppe Fenoglio”, en *Grande dizionario enciclopedico UTET*, UTET, Torino.
- Bàrberi-Squarotti, Giorgio (1978), “Fenoglio”, *Poesia e narrativa del secondo Novecento*, Mursia, Milano, pp. 365-373.
- Beccaria, Gian Luigi (1984), *La guerra e gli asfodeli. Romanzo e vocazione epica di Beppe Fenoglio*, Serra e Riva, Milano.
- Beccaria, Gian Luigi (1991), “Introduzione”, a Giovanna Iolo (a cura di), *Beppe Fenoglio. Oggi*, Mursia, Milano, pp. 9-11.
- Bigazzi, Roberto (1983), *Fenoglio: personaggi e narratori*, Salerno, Roma.
- Bricchi, Mariarosa (1991), “Il discorso indiretto libero nei racconti langaroli di Beppe Fenoglio”, en Giovanna Iolo (a cura di), *Beppe Fenoglio. Oggi*, Mursia, Milano, pp. 127-149.
- Bufano, Luca (1999), *Beppe Fenoglio e il racconto breve*, Longo, Ravenna.
- Bufano, Luca (2000), “Introduzione”, a Beppe Fenoglio, *Lettere 1940-1962*, Einaudi, Torino, pp. VII-XIV.

- Bufano, Luca (2003), “Beppe Fenoglio e le cose sognate”, en Beppe Fenoglio, *Una crociera agli antipodi e altri racconti fantastici*, Einaudi, Torino, pp. VII-XX.
- Calvino, Italo (1964), “Presentazione”, a *Il sentiero dei nidi di ragno* [1a. ed. 1947], Einaudi, Torino, pp. V- XXV.
- Corsini, Eugenio (1991), “Paessaggio e natura in Fenoglio”, en Giovanna Iolo (a cura di), *Beppe Fenoglio. Oggi*, Mursia, Milano, pp. 13-32.
- Corti, Maria (1970), “La duplice storia dei ‘Ventitre giorni della città di Alba’”, en AA. VV. *Un augurio a Raffaele Mattioli*, Sansoni, Firenze, pp. 373-391.
- Corti, Maria, (1977a), “Trittico per Fenoglio”, *Metodi e fantasmi*, Feltrinelli, Milano, pp. 13-40.
- Corti, Maria (1977b), “Uno scrittore in cerca della lingua”, *Metodi e fantasmi*, Feltrinelli, Milano, pp. 143- 160.
- Corti, Maria (1978a), *Il viaggio testuale. Le ideologie e le strutture semiotiche*, Einaudi, Torino.
- Corti, Maria (1978b), “Premessa”, a Beppe Fenoglio, *Opere* (edizione critica diretta da Maria Corti), Einaudi, Torino, pp. XIX- XIII.
- Corti, Maria (1996), “*Il partigiano Johnny* di Beppe Fenoglio”, en Alberto Asor Rosa (dir.) *Letteratura italiana. Le opere*, Einaudi, Torino, vol. 1, pp. 811-833.
- Dardano, Maurizio (1996), *Manualetto di linguistica italiana*, Zanichelli, Bologna.
- Del Buono, Oreste (1985) “L’estate del ’43”, en Beppe Fenoglio, *Primavera di bellezza*, Einaudi, Torino, pp. VII-XVII.
- De Mauro, Tullio (2000), *Il dizionario della lingua italiana*, Paravia-Mondadori, Milano.

- De Mauro, Tullio (2003), *Storia linguistica dell'Italia unita*, Laterza, Roma-Bari.
- De Nicola, Francesco (1989), *Introduzione a Fenoglio*, Laterza, Roma-Bari.
- De Nicola, Francesco (1993), *Introduzione a Vittorini*, Laterza, Roma-Bari.
- Enciclopedia della Letteratura Garzanti* (1997), Garzanti, Milano.
- Falaschi, Giovanni (1986), "Introduzione", a Elio Vittorini, *Conversazione in Sicilia*, Rizzoli, Milano, pp. 5-54.
- Falaschi, Giovanni (1999), "Prefazione", a Luca Bufano, *Beppe Fenoglio e il racconto breve*, Longo, Ravenna, pp. 9-12.
- Fenoglio, Beppe (1978), *Opere* (edizione critica diretta da Maria Corti), Einaudi, Torino.
- Fenoglio, Beppe (1985), *Primavera di bellezza* [1a. ed. 1959], Einaudi, Torino.
- Fenoglio, Beppe (1990), *La malora* [1a. ed. 1954], Einaudi, Torino.
- Fenoglio, Beppe (1994), *Il partigiano Johnny* [1a. ed. 1968], Einaudi, Torino.
- Fenoglio, Beppe (1995), *Diciotto racconti* (a cura di Dante Isella), Einaudi, Torino.
- Fenoglio, Beppe (1996), *La paga del sabato* [1a. ed. 1969], Einaudi, Torino.
- Fenoglio, Beppe (1998), *I ventitre giorni della città di Alba* [1a. ed. 1952], Einaudi, Torino.
- Fenoglio, Beppe (2000), *Quaderno di traduzioni* (a cura di Mark Pietralunga), Einaudi, Torino.
- Fenoglio, Beppe (2000), *Un giorno di fuoco. Racconti del parentado* (a cura di Dante Isella), Einaudi, Torino.
- Fenoglio, Beppe (2002), *Lettere 1940-1962* (a cura di Luca Bufano), Einaudi, Torino.

- Fenoglio, Beppe (2003), *Una crociera agli antipodi e altri racconti fantastici* (a cura di Luca Bufano), Einaudi, Torino.
- Fenoglio, Beppe (2006), *Una questione privata* [1a. ed. 1965], Einaudi, Torino.
- González Casanova, Manuel (2001), “Una aproximación al cine neorrealista italiano”, en Franca Bizzoni y Mariapia Lamberti (eds.), *La Italia del siglo XX*, Cátedra extraordinaria Italo Calvino, Facultad de Filosofía y Letras-UNAM, México, pp. 29-47.
- Gramsci, Antonio (1977), *Quaderni del carcere. III Quaderni 12-29. Lingua nazionale e società*, Einaudi, Torino.
- Gran Dizionario Enciclopedico UTET (1970), UTET, Torino, pp. 684-685.
- Grignani, Maria Antonietta (1985), “Introduzione”, a Beppe Fenoglio, *I ventitre giorni della città di Alba*, Mondadori, Milano, pp. VII-XXI.
- Grignani, Maria Antonietta (1990), “Nota”, a Beppe Fenoglio, *La malora*, Einaudi, Torino, pp. V-XIV.
- Grignani, Maria Antonietta (1991), “Tempi e piani del racconto ne *La malora*”, en Giovanna Iolo (a cura di), *Beppe Fenoglio. Oggi*, Mursia, Milano, pp. 116-125.
- Guglielmino, Salvatore (1971), *Guida al Novecento*, Principato, Milano.
- Guglielminetti, Marziano (1973), “Beppe Fenoglio”, en *Letteratura italiana. I contemporanei*, Marzorati, Milano, vol. 3, pp. 853-880.
- Isella, Dante (1992), “La lingua del *Partigiano Johnny*”, en Beppe Fenoglio, *Il partigiano Johnny*, Einaudi, Torino, pp. 481-513.
- Isella, Dante (1992), “Premessa”, a Beppe Fenoglio, *Romanzi e racconti*, Einaudi-Gallimard, Torino, pp. X-XII.

- Isella, Dante (1995), “Nota”, a Beppe Fenoglio, *Diciotto racconti*, (a cargo de Dante Isella), pp. V-VIII.
- Isella, Dante (2000), “Introduzione”, a Beppe Fenoglio, *Un giorno di fuoco. Racconti del parentado*, Einaudi, Torino, pp.V-XIV.
- Isella, Dante (2001), “Nota”, a Beppe Fenoglio, *L’imboscata*, Einaudi, Torino, pp.V-XIV.
- Isella, Dante (2006), “L’italiano e l’inglese in Fenoglio”, en Marco Santagata (dir.) *Il filo rosso. Antologia e storia della letteratura italiana ed europea*, Laterza, Roma-Bari, t. 3, vol. III, pp. 262-263.
- Lagorio, Gina (1970), *Fenoglio*, La Nuova Italia, Firenze.
- Lajolo, Davide (1970), *Pavese e Fenoglio*, Vallecchi, Firenze.
- Lajolo, Davide (1978), *Fenoglio. Un guerriero di Cromwell sulle colline delle Langhe*, Rizzoli, Milano.
- Lamberti, Mariapia (2005), “Cinema e Letteratura. L’influenza della tecnica cinematografica sulla letteratura italiana del Novecento”, en Adriana Colla (ed.), *Realidad y fantasía en las letras italianas. Cine, literatura, lengua y cultura*, Santa Fe (Arg.), Universidad Nacional del Litoral, pp. 23-33.
- Lepschy, Anna Laura y Giulio Lepschy (1981), *La lingua italiana. Storia. Varietà dell’uso. Grammatica*, Bompiani, Milano.
- Marazzini, Claudio (2002), *La lingua italiana. Profilo storico*, Il Mulino, Bologna.
- Mauro, Walter (1972), *Invito alla lettura di Fenoglio*, Mursia, Milano.
- Meddemmen, John (1982), “Kenneth Graham e Beppe Fenoglio”, en Kenneth Graham, *Il vento nei salici*, (trad. Beppe Fenoglio), Einaudi, Torino, pp. 203-214.
- Mengaldo, Pier Vincenzo (1994), *Storia della lingua italiana. Il Novecento*, Il Mulino, Bologna.

- Migliorini, Bruno (1956), “Alessandro Manzoni e la lingua italiana”, *Conversazioni sulla lingua italiana*, Felice Le monnier, Firenze.
- Migliorini, Bruno (1963), “Gabriele D’Annunzio e la lingua italiana”, *Saggi sulla lingua del Novecento*, Sansoni, Firenze.
- Migliorini, Bruno (2002), *Storia della lingua italiana*, Bompiani, Milano.
- Mondo, Lorenzo (1994), “Introduzione” a Beppe Fenoglio, *Appunti partigiani ’44-’45*, (a cura di Lorenzo Mondo), Einaudi, Torino, pp. V-XIII.
- Parenti, Marino (1969), *Ancora ottocento sconosciuto o quasi*, Sansoni, Firenze.
- Pasolini, Pier Paolo (1996), “Fenoglio”, *Descrizioni di descrizioni*, Garzanti, Milano, pp. 301-308.
- Pavese, Cesare (1951), “Sherwood Anderson. Middle West e Piemonte”, *Saggi letterari*, Einaudi, Torino, pp. 34-45.
- Pedullà, Gabriele (2000), *La strada più lunga. Sulle tracce di Beppe Fenoglio*, Donzelli, Roma.
- Pedullà, Gabriele (2006), “Alla ricerca del romanzo”, Introduzione a Beppe Fenoglio, *Una questione privata*, Einaudi, Torino, pp. V-XLIII.
- Peruzzi, Emilio (1967), *Una lingua per gli italiani*, ERI Classe Unica, Torino.
- Petronio, Giuseppe (1990), *Historia de la literatura italiana*, (trad. Manuel Carrera y María de las Nieves Muñiz), Cátedra, Madrid.
- Pietralunga, Mark (2000), “Introduzione” a Beppe Fenoglio, *Quaderno di traduzioni*, Einaudi, Torino, pp. V-XVII.
- Pimentel, Luz Aurora (1998), *El relato en perspectiva*, UNAM-Siglo XXI, México.
- Pozzi, Mario y Enrico Mattioda (2002), *Introduzione alla letteratura italiana. Istituzioni, periodizzazioni, strumenti*, UTET, Torino.

- Rizzo, Gino (1973), “Nota” a Beppe Fenoglio, *Un Fenoglio alla prima guerra mondiale*, Einaudi, Torino, pp. 189-196.
- Rizzo, Gino (a cura di) (1984), *Fenoglio a Lecce. Atti dell’incontro su Beppe Fenoglio* (Lecce, 25-26 novembre, 1983) Olschki, Firenze, pp. 167-221.
- Satta, Anna Maria (2005), “La Sardegna: un’isola quasi sconosciuta. La storia, la lingua”, en Franca Bizzoni y Mariapia Lamberti (eds.), *Italia a través de los siglos. Lengua, ideas, literatura*, Cátedra extraordinaria Italo Calvino, Facultad de Filosofía y Letras-UNAM, México, pp. 67-70.
- Segre, Cesare (1999), *La letteratura italiana del Novecento*, Laterza, Bari.
- Serianni, Luca (1993), “La prosa. Manzoni: una voce sulle altre”, en Luca Serianni y Pietro Trifone (a cura di), *Storia della lingua italiana*, Einaudi, Torino.
- Silone, Ignazio (1949), “Prefazione”, a *Fontamara*, Mondadori, Milano, pp. 3-14.
- Soletti, Elisabetta (1991), “Fenoglio: dall’abbozzo al racconto”, en Giovanna Iolo (a cura di), *Beppe Fenoglio. Oggi*, Mursia, Milano, pp. 165-173.
- Venturi, Marcello (1991), “Fenoglio e I ‘Vittoriani’”, en Giovanna Iolo (a cura di), *Beppe Fenoglio. Oggi*, Mursia, Milano, pp. 292-293.