

LA RECEPCIÓN DE PIER PAOLO PASOLINI EN «LA OTRA SENTIMENTALIDAD»

Pier Paolo Pasolini's Reception in the «Other Sentimentality»

Fernando CANDÓN-RÍOS

Universidad de Jaén

Fecha final de recepción: 17 de junio de 2021

Fecha de aceptación definitiva: 6 de septiembre de 2021

RESUMEN: El presente artículo analiza la recepción de Pier Paolo Pasolini –concretamente de su obra *Las cenizas de Gramsci* (1957)– en el grupo poético de «La otra sentimentalidad». El estudio se centra en cómo Juan Carlos Rodríguez, apoyado en el poemario del italiano, construye el ideario teórico sobre el que se basa la poética del grupo de Granada y en la influencia que tiene Pasolini en los poetas que lo componen.

Palabras clave: Pasolini; «La otra sentimentalidad»; poesía española; *Las cenizas de Gramsci*; marxismo.

ABSTRACT: This article analyses the reception of Pier Paolo Pasolini –specifically his work *The Ashes of Gramsci* (1957)– in the poetic group of «La otra sentimentalidad». The study focuses on how Juan Carlos Rodríguez, inspired by this book, builds the theoretical ideology on which the poetry of the Granada group is based and on the influence that Pasolini has on the poets that compose it.

Keywords: Pasolini; «La otra sentimentalidad»; Spanish poetry; *The Ashes of Gramsci*; Marxism.

1. INTRODUCCIÓN

Las vicisitudes que vive el pueblo español entre la caída de la Segunda República y el fin de la dictadura franquista provocan que el desarrollo de su campo

sociocultural en este periodo histórico no vaya en paralelo al resto de países occidentales. La existencia de un órgano censor¹, que está latente con varias formas desde 1938², y el cierre de las fronteras, vigente hasta el *boom* económico de los años 60 –consecuencia del Pacto de Madrid de 1953 y la Ley de Estabilización de 1959–, hacen que la taxonomía cultural occidental tenga su anomalía en España. A este panorama contextual se le debe añadir la ilegalización del Partido Comunista y de toda expresión política o cultural emanada desde él. En cambio, en Italia la situación es radicalmente diferente. Tras el fin de la Segunda Guerra Mundial, el país transalpino vive un proceso de democratización institucional que está apoyado en un poderoso crecimiento económico ligado al Plan Marshall. Esta inyección financiera supone la implementación de los modelos capitalistas importados de Estados Unidos. La mercantilización de las formas de consumo y el crecimiento del poder adquisitivo desdibujan las líneas de clase a partir de los años 50, restando poder al movimiento marxista y transformado el PCI en un órgano sin aspiraciones revolucionarias. De esta crisis ideológica, y del «redescubrimiento» (Macchi, 1966: 160) de la figura de Antonio Gramsci que se hace desde el marxismo italiano tras la muerte de Palmiro Togliatti en 1964, surge, por un lado, una hegemonía política del PCI como partido llave del gobierno italiano³, y, por otra parte, la decadencia de la lucha de clases, que es el motor de la revolución marxista. Mientras se da esta transformación sociopolítica, en el campo cultural destaca Pier Paolo Pasolini, un intelectual que sabe leer las claves de su tiempo y realiza una fuerte crítica desde sus obras cinematográficas y literarias.

Aunque en el imaginario popular queden ligadas al nombre de Pasolini películas tan icónicas como *Saló o los 120 días de Sodoma* (1976), *El evangelio según San Mateo* (1964) o *Teorema* (1968) –además de la multitud de adaptaciones literarias que tienen una gran recepción por parte del público–, el artista boloñés dispone de una obra narrativa, poética e intelectual de la que destacan títulos como *Los chicos del arroyo* (1955) –una novela con una cruda crítica neorrealista a la sociedad romana de la posguerra–, *La religión de mi tiempo* (1961) –una mordaz acusación lírica sobre la deriva ideológica italiana–, y, la más importante para el tema del presente artículo, el poemario *Las cenizas de Gramsci* (1957).

La posición política de Pasolini estriba sobre una postura reaccionaria en cuanto a los postulados marxistas contemporáneos y, en cambio, progresista ante los mandatos y actuaciones del PCI y de la Unión Soviética. Expulsado del Partido Comunista Italiano en 1949, el intelectual pasa toda su vida en una constante contradicción

¹ La censura, a efectos prácticos, funciona como un aparato represor ideológico.

² Comienza la puesta en vigor de la Ley de prensa, que busca transformar los medios de comunicación en medios de producción propagandística, y se mantiene hasta la aprobación del Real Decreto del 1 de abril de 1977, ya en plena Transición española.

³ Desde 1948 hasta 1987 el Partido Comunista Italiano es el segundo partido más votado en las elecciones generales.

ideológica. Queda para la historia su posicionamiento contrario al mayo del 68, del que diría lo siguiente en 1974:

en 1968 y en los años siguientes, las razones para movilizarse, luchar, y gritar eran profundamente justas, pero históricamente evasivas. La rebelión de los estudiantes surgió de un día para otro. No había razones objetivas, reales, para movilizarse (como no fuera, quizás, la idea de que la revolución podía hacerse entonces o nunca, pero es una idea abstracta y romántica). Además, para las masas la novedad histórica real eran el consumismo, el bienestar, la ideología hedonista del poder. Hoy, en cambio, existen razones objetivas para un compromiso total. El estado de excepción afecta a las masas, es más, sobre todo a ellas (Pasolini, 2009: 37).

En paralelo al desarrollo del campo cultural italiano sucede el español bajo los parámetros sociopolíticos antes expuestos. En sí, la obra de Pasolini que llega a España no sufre más que pequeñas acciones de supresión o modificación de las publicaciones por parte de la censura española, a excepción del filme *Saló o los 120 días de Sodoma*, que es sancionado por el órgano censor y no puede ser estrenado en las salas de cines, y el guion de *Teorema* (1968), que no logra la aprobación censora. Estas prohibiciones no parecen poder achacarse únicamente a las normas ideológicas franquistas, ya que otros países europeos toman la misma decisión en el caso de la película e Italia en el caso del libro. Sobre el veto al polémico filme, Harguindey (1976) se pronuncia con estas palabras:

Hablar a estas alturas tras más de dos meses de exhibición en París de la última película de Pasolini, *Saló o los 120 días de Sodoma*, debería conllevar un enfoque distinto al de los habituales comentarios para justificar de este modo las líneas que siguen a continuación. Sin embargo, hablar de *Saló* en España, lleva inevitablemente un lamento como prólogo, que no es otro que el de no poder contemplarla en nuestras pantallas o, dicho con otras palabras, lamentar una vez más la existencia de una censura administrativa distinta a las prohibiciones que la legislación vigente explicita en sus códigos. En el caso de *Saló* el ejemplo adquiere unas especiales significaciones por cuanto la película no sólo está prohibida en nuestro país sino también en otras sociedades que tienen mayor tradición y costumbre de permisividad. Alemania, Gran Bretaña e Italia coinciden con España en lo que a la última película de Pasolini se refiere, quizá ello sirva de apoyatura ante un fenómeno común, la censura, digno de ser estudiado con cierto detenimiento.

A pesar de que durante los años 60 y 70 Pasolini era uno de los intelectuales más importantes en Europa —con una influencia algo más tardía en España por causa de la censura (Huerta Calvo, 2002: 163)—, la obra poética del escritor boloñés no llega editorialmente a España hasta la traducción de Antonio Colinas de *Las cenizas de Gramsci* en 1975⁴. No es baladí el título ni el año de la publicación. La muerte de

⁴ Ya en 1973 Juan Carlos Rodríguez realiza una traducción parcial de la obra al publicar el poema homónimo en el número 1 de la revista, de la que él forma parte de la dirección, *Gaceta Literaria*.

Franco era el principio de un cambio que llegaría a su culmen con la Transición. En esta línea, se pronuncia Núñez García (2012: 16):

La traducción de Colinas, en ocasiones precipitada, reflejaba la urgencia «histórica» por publicar en volumen la mejor colección de poemas de Pasolini, uno de los intelectuales más denostados por el franquismo y cuya importancia en la cultura literaria y cinematográfica europea era incuestionable. De alguna manera, se podría decir que el final del régimen, tras una interminable agonía, está simbólicamente representado en la posibilidad de publicar esta traducción.

De esta manera, la traducción y publicación en 1975 de una obra escrita en 1957 es un hecho sintomático de lo que estaba sucediendo dentro del campo cultural español. Mientras que la intelectualidad de la izquierda se posiciona en puestos de poder y empieza a abandonar la clandestinidad, la de la derecha comienza a poner fin a su etapa de hegemonía ideológica que dura ya cuarenta años. En aquel periodo, el sueño de una España marxista situada lejos del sistema capitalista está vigente como lo está en Italia en los primeros años sucesivos a la Segunda Guerra Mundial. Pero como sucede en el país transalpino, la llegada de la democracia, de la posmodernidad y de una economía más estable termina con las aspiraciones a un estado comunista. Prueba de ello es *Las cenizas de Gramsci*, obra en la que Pasolini comprende la imposibilidad de la revolución y ve como los intelectuales han roto los puentes con la clase trabajadora, al mismo tiempo que estos han desistido en mantener viva la lucha obrera. Sin embargo, Pasolini no abandona la crítica y la lucha contra el capitalismo: a lo largo de toda su producción, la palabra burgués tiene un papel central donde estriba el resto del texto (Arriaga Flórez, 2015: 148), como consecuencia a esa centralización discursiva, *burgués* toma un valor connotativo negativo.

2. «LA OTRA SENTIMENTALIDAD», LA DEMOCRACIA ESPAÑOLA Y PIER PAOLO PASOLINI

Para entender la importancia del intelectual italiano en la literatura española de la Transición se debe tener en cuenta los cambios ideológicos y culturales que acaecen en España desde inicios de la década de los 70. Mediante una fuerte actividad clandestina, partidos, grupos y colectivos marxistas alientan las protestas y el flujo de intercambio de obras prohibidas por el régimen franquista. Por tanto, existe un lector modelo que se acerca a un tipo específico de producción literaria con un *horizonte de expectativas* formado por su experiencia cultural y sus aspiraciones políticas. Este lector modelo, o implícito, tiene un papel fundamental en la interpretación textual, ya que

quien niegue la prioridad hermenéutica del lector implícito, tal vez porque crea que esto se debe al principio materialista de producción como momento primario y trascendente, cae en el conocido dilema de que se puede afirmar formalmente una estructura de comprensión previa específica de cada estrato social o *ideología* de grupo de lectores, pero, en lo que se refiere al contenido, no se puede derivar inmediatamente de las condiciones materiales de producción: las circunstancias materiales,

por más que condicionen la actitud estética del lector, son de suyo mudas, no se expresan de por sí en *analogías* u *homologías*, sino que deben inferirse de la reflexión sobre el comportamiento de los sujetos respecto al texto (Jauss, 2015: 79).

De acuerdo con estos argumentos, la aproximación de un lector simpatizante de la izquierda en esta época a la obra de Pasolini se realiza desde unas pretensiones políticas. En este hecho radica la popularidad del italiano en la España de los años 70: la subversión, el inconformismo y la rabia marxista que irradia la producción artística, literaria e intelectual pasoliniana sirve de referencia para la confrontación con el régimen franquista.

Para entender el contexto ideológico que forma la concepción poética de «La otra sentimentalidad» se debe mencionar la figura de Juan Carlos Rodríguez. El ideólogo del grupo vuelve a España en 1974 tras pasar por la Escuela Normal de París y estar bajo el magisterio de Louis Althusser. Tras su paso por Francia y su contacto con el filósofo, el profesor de Teoría Literaria de la Universidad de Granada propone una perspectiva de estudio de la literatura que enlaza el Psicoanálisis con el Marxismo. De esta forma, la literatura se concibe como un producto ideológico ligado a un momento histórico concreto. Desde el punto de vista de la acción política, participa en la clandestina célula Antonio Gramsci de trabajadores de la cultura, que es un grupo integrado en el PCE granadino. Allí coincide con Javier Egea⁵, que posteriormente será parte fundamental de «La otra sentimentalidad».

Contemplar la génesis de «La otra sentimentalidad» como un punto de partida (y reinicio histórico) del campo poético español democrático es reconocer el peso del grupo andaluz en la tradición de la literatura española contemporánea. Su propuesta rompe con los antecesores —los novísimos y los posnovísimos— al plantear una concepción poética que se basa en «la intimidad y la experiencia, la estilización de la vida o la cotidianización de la poesía» (García Montero, 1983b: 7). El grupo, formado por Álvaro Salvador, Luis García Montero y Javier Egea, está dirigido por Juan Carlos Rodríguez. La visión materialista histórica que tiene el profesor de la literatura como producto radicalmente histórico y, por supuesto, como discurso ideológico marca el camino de la poética de «La otra sentimentalidad»⁶. Bajo este contexto, los

⁵ Resulta reseñable citar la respuesta en una entrevista que da un joven Javier Egea sobre la intención marxista de la poesía del grupo: «Nosotros sabemos que no es posible hacer la revolución con la poesía, pero también sabemos que hay que cargar de poesía la revolución» (citado en Sartor, 2014: 40).

⁶ Sobre esto, García Montero afirma: «Éramos militantes políticos, nos movíamos en la órbita del Partido Comunista de España, y amábamos apasionadamente la buena literatura. Me sentía incómodo tanto con el esteticismo purista que consideraba una traición a la literatura acercarse a la realidad como con los poetas panfletarios que consideraban una traición a la política indagar en la intimidad y en la belleza. Al principio de los años 80, pesaban todavía el culturalismo novísimo y la extravagancia como norma de calidad, combatida en mi entorno por los poetas de compromiso social más panfletario. Las lecciones de Juan Carlos Rodríguez, discípulo de Louis Althusser, me ayudaron a entender que las relaciones entre la historia y la poesía tienen poco que ver con el asunto social o puro de los contenidos, sino con la mirada ideológica, con la educación sentimental, del poeta» (2005: 16-17).

integrantes del grupo encuentran en *Las cenizas de Gramsci* la obra clave que tomar como referencia y en Pier Paolo Pasolini la figura del intelectual al que tener como modelo⁷. La inclinación política no solo se detecta en la producción sino también en las lecturas que realizan los integrantes del grupo para argumentar y defender su postura dentro del campo poético:

En aquel momento, una vez levantadas las pantallas de la represión y la censura franquistas, y apoyados en una detenida lectura de las teorías marxistas más sofisticadas del tiempo (Antonio Gramsci, Pasolini, Brecht, Escuela de Frankfurt, Lacan y, sobre todo, en la de Louis Althusser), los poetas granadinos van a descubrir —poéticamente— que el poder ya no se manifestaba en España en la forma de una dominación (es decir, como coacción política directa); sino, más sutil y ambiguamente, como hegemonía y como «cultura»; todo un sistema de producción de ideas, valores, símbolos y mentalidades, ofrecido como «verdad» histórica evidente, completamente lógica y normal: la oferta y la demanda, la acumulación y la concentración de las riquezas, la explotación de la plusvalía y la explotación de la intimidad (Carriedo Castro, 1999).

La respuesta al porqué *Las cenizas* y no otra obra del italiano es fácil, no solo se debe a la temática del libro, sino también a un factor importante: tras la traducción de Colinas de 1975 no se publica en España otra traducción de las obras poéticas de Pasolini hasta 1981 con *Transhumanar y organizar*. El impacto de *Las cenizas* es fácil de contrastar. En primer lugar, a través de los testimonios de quienes formaron parte o fueron testigos directos de la revolución poética de «La otra sentimentalidad». Por ejemplo, la del propio Juan Carlos Rodríguez:

Con ello también, obviamente, se encuadra en el ámbito de «La otra sentimentalidad» de comienzos de los años 80 en Granada. Además de por las referencias a textos fetiches de ese grupo (como *Las cenizas de Gramsci*, de Pasolini, o *El largo adiós*, de Chandler), por el doble sentido del título mismo⁸. Se supone que ese «Paseo» es de

⁷ Resulta importante indicar que, con anterioridad a la formación del grupo, la poética de los futuros integrantes dista mucho de la que será durante «La otra sentimentalidad». En esta línea, Carriedo Castro afirma: «Uno de los aspectos más interesantes de su poesía reside en sus orígenes propiamente postmodernos. En rigor, los tres autores comienzan su andadura literaria dentro de alguna de las corrientes vanguardistas abiertas en España a la sombra de los Novísimos. Así lo demuestran sus primeras producciones: los libros *Y...* (1971), *De la palabra y otras alucinaciones* (1975), *Los cantos de Iliberis* (1976) y *La mala crianza* (1974), de Álvaro Salvador, ejemplares fuertemente influenciados por la poesía simbolista, en especial, por la de Ezra Pound y Mallarmé; también *Serena luz del viento* (1974) y *A boca de parir* (1976) de Javier Egea, libros en una línea melancólica, moderadamente hermética y gongorista; y *Y ahora ya eres dueño del puente de Brooklyn* (1980) de Luis García Montero, calificado por el propio autor como «un libro juvenil, de acercamiento a la literatura», muy influenciado, en concreto, por la novela negra y policíaca, que determina la lectura de todo el ejemplar. El irracionalismo y el subjetivismo, la exploración del hecho vanguardista en general, señalan un periodo experimental, más o menos coincidente con la «transición» política a la democracia, en el que todos sirven su aprendizaje de poetas, expresión también de todas sus incertidumbres» (Carriedo Castro, 2012: 26).

⁸ Está hablando de *Paseo de los tristes* (1982), de Javier Egea.

los tristes porque por allí pasaban los entierros granadinos, pero el tratamiento del autor lo convierte en una interrogación sobre la soledad del alba y sobre la construcción histórica de la tristeza (2010: 10).

el distanciamiento establecido por Brecht resultaba decisivo, del mismo modo que la cotidianeidad de Pavese o el intento de Pasolini de borrar la diferencia entre la vida y la historia (1999: 35).

Antonio Jiménez Millán –otro de los autores granadinos que están relacionados con el grupo poético– reconoce con esta frase la influencia pasoliniana: «no olvidemos que *Le ceneri di Gramsci* fue una referencia fundamental en los primeros 80 para los poetas de “La otra sentimentalidad”» (citado en Egea, 2020: 82). Son reseñables también las palabras de Ángeles Mora –poeta y posteriormente esposa de Juan Carlos Rodríguez– en esta misma línea: «fue la atmósfera granadina de la época, digo –que tenía poco de granadina– con Juan Carlos Rodríguez, Althusser, Pasolini y *Las cenizas de Gramsci* al fondo, la que está por debajo de un libro tan fundamental como *Troppo mare*, de Javier Egea y también en *Paseo de los tristes* o bajo *El jardín extranjero*, de Luís García Montero» (2010: 30).

En una segunda instancia se puede apreciar que la influencia del intelectual italiano resulta notable en la primera producción de los poetas del grupo granadino. No solo por las referencias intertextuales sino por la cadencia ideológica y la búsqueda de objetivos sociales. Luis Antonio de Villena, siguiendo esta argumentación, cita a Pasolini como uno de los autores de referencia de García Montero:

Luis García Montero es útil como Ángel González (uno de sus maestros y reconocido amigo) y tan normal como Jaime Gil de Biedma o Pasolini, poetas y civiles que él admira, aunque poco tenga de homosexual Luis, porque como ya dijera Billy Wilder, ese genio del cine, *nobody is perfect* (de Villena, 1998: 35).

Resulta notoria la especial influencia que Pasolini tiene sobre Javier Egea⁹ y Luis García Montero. En el caso de Egea, la impronta pasoliniana –en diferentes formas y características– acompaña a *Troppo mare* (aunque se publica en 1984, se escribe en 1980) y a *Paseo de los tristes* dándoles una cadencia ideológica –proyectada en diversas formas en ambos trabajos– que bebe directamente de la propuesta del intelectual italiano. La cita introductoria¹⁰ de la primera parte de *Troppo mare* –homónima– pertenece al incipit del «Canto I» (Pasolini, 2009: 143) de *Las cenizas de Gramsci*. Con esta declaración de intenciones, el poeta granadino propone un poemario que se posiciona en paralelo al de Pasolini –el fin del sueño marxista en España y en Italia– pero que, a pesar de ser un himno a la derrota *histórica, colectiva e individual* –como

⁹ Véase «Cenizas de los tristes. Javier Egea y Pier Paolo Pasolini» (Sartor, 2014) y «Consideraciones teóricas de la influencia de Antonio Gramsci en Javier Egea a través de la poética de Pier Paolo Pasolini» (Candón Ríos y Martín del Pino, 2021).

¹⁰ «No es de mayo este aire impuro».

lo es *Las cenizas*— finaliza con un atisbo de esperanza¹¹. Si *Troppo mare* acoge intrínsecamente el espíritu ideológico del libro de Pasolini, *Paseo de los tristes* se acerca a él en formas y características. Mientras que *Las cenizas* recrea la visita del Pasolini a la tumba donde está enterrado Antonio Gramsci (teniendo por escenario la urbe y el campo santo), *Paseo de los tristes* emula en cierta forma el recorrido hacia el cementerio —el Paseo de los tristes es como se conoce coloquialmente a la calle de Granada que va a hacia el cementerio y, por tanto, era un pasaje tradicional de los cortejos fúnebres—. A pesar de ello, de una forma muy diferente, la proyección ideológica marxista sigue existiendo, como bien ejemplifica Pulido Tirado (2012: 40):

«Otro romanticismo» es quizá el poema más emblemático del *Paseo de los tristes*. Misiva de dolor a la amada a la par que manifiesto poético (Gramsci y Pasolini presentes, junto al *Réquiem* de Fauré) en el que la crítica a la sociedad capitalista, de mercado, se extiende a la vez que la desolación que produce en su existencia.

A pesar de ello, existen diferencias teóricas en el planteamiento de ambas obras, como bien afirma Sartor (2014: 39):

La crisis en Egea es individual y encuentra su resolución en el poder salvífico de la poesía, la cual no excluye la militancia política, sino que radica en ella [...]. En cambio, para Pasolini poesía y comunismo resultan irreconciliables, puesto que pertenecen a dos horizontes distintos, respectivamente el tiempo mítico del pasado y el presente-futuro sobre el que se puede actuar.

En lo que concierne a Luis García Montero, su obra más representativa en relación con la influencia pasoliniana es, sin duda, *El jardín extranjero* (1983). El título del poemario alude al segundo verso¹² del «Canto I» de *Las cenizas de Gramsci* (Pasolini, 2009: 143) —un año después Egea añadiría el incipit en *Troppo mare*—. A diferencia de su compañero de generación, la obra de García Montero no es tan combativa en cuanto a términos marxistas y se limita tratar «la reflexión histórica sobre un tiempo y una ciudad» (Jiménez Millán, 1994: 21). Sin embargo, la crítica historicista se mantiene como bien indica Ramos Ortega (2019: 342):

Así su *Jardín extranjero* (1983) representó una identificación con el contradecirse pasoliniano de *Las cenizas de Gramsci* (1957). García Montero reproducía en aquel libro la tensión entre los ideales más queridos y «el nuevo rumor de la vida». Porque la historia de la denominada Transición española, según el autor, no la representa solo el período comprendido entre los años 1975-1985, sino que viene de antes.

¹¹ «Hoy solo sé que existo y amanece» (Egea, 2017: 74).

¹² «que al oscuro jardín extranjero».

3. CONCLUSIONES

Pasolini muere asesinado en noviembre de 1975. Su temprana muerte, y su condición de intelectual polémico, provocan que tanto la izquierda y la derecha italiana que repudian hasta entonces su figura se intenten apropiarse de su legado. Sin embargo, el autor boloñés mantiene en el extranjero la imagen de un artista y pensador comprometido con la causa marxista y la de un revolucionario en lo referente a la estética y a la provocación ideológica. Es por ello que Juan Carlos Rodríguez ve en *Las cenizas de Gramsci* una obra que marca el camino para su propuesta materialista histórica. Tanto es así que se adelanta dos años a la primera traducción que publica la editorial Visor y propone el *poemetto* como texto de referencia para «La otra sentimentalidad».

La impronta pasoliniana es notable en los libros publicados por los jóvenes poetas en los primeros compases de los años 80, a pesar de que la influencia se da en mayor o menor medida según el autor. Sin duda, Javier Egea —el único miembro del grupo que no abandona la senda marxista cuando «La otra sentimentalidad» desaparece para dejar paso a lo que posteriormente será la poesía de la experiencia— es quien más asume la propuesta del italiano y la adapta a su visión literaria y al contexto histórico de la Transición. Esta adaptación supera la dicotomía entre el hecho poético y la acción política para integrar el compromiso marxista como eje discursivo. No obstante, la asimilación de los preceptos teóricos pasolinianos del resto del grupo es también reseñable, como se ha visto a lo largo del presente artículo.

En cualquier caso, *Las cenizas* sirve de piedra angular sobre la que se construye la propuesta de Rodríguez. Sin embargo, «La otra sentimentalidad» tiene un tiempo de vida muy corto, y, si supone el giro estético e ideológico de la poética de sus componentes, su fin también conlleva la pérdida de influencia de Pasolini en los jóvenes autores. La llegada de la poesía de la experiencia y la transformación del campo poético conlleva el fin de las aspiraciones marxistas con las que surge el grupo¹³.

En conclusión, que Pasolini publique una obra como *Las cenizas* en 1957 para reflejar el fin del sueño marxista en Italia y que este libro sea tomado como referencia más de veinte años después en España indica el desfase histórico que provoca la dictadura franquista en relación con el resto de Occidente. Cuando «La otra sentimentalidad» reivindica su propuesta poética, la Transición está en su punto culmen, lo que supone que la ideología posmoderna —y sus prácticas capitalistas—, que hasta entonces apenas había tenido presencia durante el franquismo, se impongan en la

¹³ Sobre este hecho, Alcaraz afirma lo siguiente: «Por tanto, en 1982 están ya escritos los dos grandes libros de Javier Egea y, más allá, de la O.S. En 1983 se publica *El jardín extranjero*, de Luis García Montero, que es también uno de los poemarios que constituyen el núcleo duro de esta problemática. Pero ojo, ya en este año, en los escritos fundacionales, que esencialmente suscriben García Montero y Álvaro Salvador, se baja un escalón hacia la denominada poesía de la experiencia, esto es, como si desde el principio funcionaran dos discursos a la vez: el de la poesía materialista y el de la normalización poética a través de la poesía de la experiencia» (Alcaraz, 2010: 64).

nueva democracia y, al igual que sucede tras la Segunda Guerra Mundial en Italia, se diluyen las líneas de clases y desaparezca paulatinamente la lucha obrera. En este contexto, reivindicar a Pasolini o el materialismo histórico, como el grupo hace en los albores de la democracia, carece de sentido cuando el PSOE gana las elecciones en 1982 abanderando la socialdemocracia como futura vía para el país. Aferrarse al marxismo —como hace Javier Egea— o seguir el camino de la normalización poética —como Luis García Montero o Álvaro Salvador— supone el destierro a la periferia o el éxito en el campo poético para los componentes de lo que fue «La otra sentimentalidad».

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALCARAZ, F. (2010). «Javier Egea y el desprestigio de la realidad». *Revista de Crítica Literaria Marxista*, n. 3, pp. 62-68.
- ARRIAGA FLÓREZ, M. (2016). «Pier Paolo Pasolini: le madri vili generano la società borghese». *Cuadernos de Filología Italiana*, vol. 23, pp. 141-153.
- BINI, A. (prod.) y PASOLINI, P. P. (dir.) (1964). *El evangelio según San Mateo*. [Película cinematográfica]. Italia/Francia: Arco Film Roma y Lux Compagnie Cinématographique de France.
- BOLOGNINI, M. (prod.); ROSSELLINI, F. (prod.) y PASOLINI, P. P. (dir.) (1968). *Teorema*. [Película cinematográfica]. Italia: Euro International Film.
- CANDÓN RÍOS, F. y MARTÍN DEL PINO, A. (2021). «Consideraciones teóricas de la influencia de Antonio Gramsci en Javier Egea a través de la poética de Pier Paolo Pasolini». *La Nueva Literatura Hispánica*, n. 25, pp. 51-71.
- CARRIEDO CASTRO, P. (1999). «Tentativas sobre La otra sentimentalidad (Poesía y «contrato democrático» en España, 1980-1985)». *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, n. 4.
- (2012). «Poesía, capitalismo y democracia: una aproximación a La otra sentimentalidad». *Revista de Crítica Literaria Marxista*, n. 6, pp. 22-34.
- CHADLER, R. (1953). *El largo adiós*. Londres: Hamish Hamilton.
- DE VILENA, L. A. (1998). «Retrato-en tres perfiles-de Luis García Montero». *Litoral*, n. 217-218, pp. 34-36.
- EGEA, J. (1974). *Serena luz del viento*. Granada: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Granada.
- (1976). *A boca de parir*. Granada: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Granada.
- (1982). *Paseo de los tristes*. Huelva: Instituto de Estudios Onubenses.
- (1984). *Troppo mare*. León: Diputación provincial.
- (1990). *Raro de luna*. Madrid: Hiperión.
- (2017 [1984]). *Troppo mare*. Granada: Esdrújula.
- GARCÍA MONTERO, L. (1980). *Y ahora ya eres dueño del puente de Brooklyn*. Granada: Universidad de Granada.
- (1983a). *El jardín extranjero*. Madrid: Rialp.
- (8 de enero 1983b). «La otra sentimentalidad». *El País*, pp. 7-8. Recuperado el 26 de enero de 2021, en https://elpais.com/diario/1983/01/08/opinion/410828412_850215.html.

- (2005). «Dedicación a la poesía». *Siglo XXI Literatura y Cultura Españolas*, n. 3, pp. 13-20.
- GRIMALDI, A. (prod.) y PASOLINI, P. P. (dir.) (1976). *Saló o los 120 días de Sodoma*. [Película cinematográfica]. Italia: Produzioni Europee Associate y Les Productions Artistes Associés.
- HARGUINDEY, Á. S. (18 de julio 1976). «Pasolini, prohibido multinacionalmente». *El País*. Recuperado el 22 de enero de 2021, en https://elpais.com/diario/1976/07/18/cultura/206488819_850215.html.
- HUERTA CALVO, J. (2002). «El Calderón de Pasolini». En U. Tortajada, J. Huerta Calvo y E. Javier Peral Vega (eds.), *Calderón en Europa* (pp. 263-270). Madrid: Iberoamericana Vervuert.
- JAUSS, H. R. (2015). «El lector como instancia». En J. A. Mayoral (ed.), *Estética de la recepción* (pp. 59-86). Madrid: Lecturas.
- JIMÉNEZ MILLÁN, A. (1994). «Un engaño menor: las generaciones literarias». *Scriptura*, n. 10, pp. 13-36.
- MACCHI, A. (1966). «El marxismo en Italia». *Revista de Fomento Social*, pp. 157-166.
- MORA, Á. (2010). «Palabras sobre Javier Egea». *Revista de Estudios Marxistas*, n. 4, pp. 30-34.
- NÚÑEZ GARCÍA, L. (mayo 2012). «De Dante a Pasolini. La traducción de la poesía italiana durante la dictadura franquista (1939-1975)». *Transfer*, vol. VII, n. 1-2, pp. 3-18.
- PASOLINI, P. P. (1955). *Los chicos del arroyo*. Milán: Garzanti.
- (1957). *Las cenizas de Gramsci*. Milán: Garzanti.
- (1961). *La religión de mi tiempo*. Milán: Garzanti.
- (1968). *Teorema*. Milán: Garzanti.
- (1973). «Las cenizas de Gramsci». J. C. Rodríguez (trad.). *La Gaceta Literaria*, n. 1, pp. 171-184.
- (1975 [1957]). *Las cenizas de Gramsci*. A. Colinas (trad.). Madrid: Visor.
- (1981 [1971]). *Transhumanar y organizar*. Á. Sánchez-Gijón (trad.). Madrid: Visor.
- (2009 [1957]). *Las cenizas de Gramsci*. S. Amerie y J. C. Abril (trads.). Madrid: Visor.
- (2009 [1975]). *Escritos corsarios*. Madrid: Ediciones de Oriente y el Mediterráneo.
- PULIDO TIRADO, G. (2012). «Poesía y ciudad: Javier Egea». *Ángulo: Literatura Comparada II*, n. 131, pp. 35-42.
- RAMOS ORTEGA, M. J. (2019). «El optimista ilustrado: Las palabras rotas de Luis García Montero». *Monteagudo*, n. 24, pp. 339-343.
- RODRÍGUEZ, J. C. (1999). *Dichos y escritos (Sobre «La Otra Sentimentalidad» y otros textos fechados de poética)*. Madrid: Hiperión.
- (2010). «Despertar en el vacío: Javier Egea». *Revista de Estudios Marxistas*, n. 3, pp. 6-13.
- SALVADOR, Á. (1971). *Y...* Granada: Universidad de Granada.
- (1974). *La mala crianza*. Málaga: El Guadalhorce.
- (1975). *De la palabra y otras alucinaciones*. Vélez Málaga: Arte y Cultura.
- (1976). *Los Cantos de llíberis*. Jaén: El Olivo.
- SARTOR, E. (2014). «Cenizas de los tristes. Javier Egea y Pier Paolo Pasolini». *Mise en Abyme. International Journal of Comparative Literature and Arts*, vol. 1, pp. 30-41.

