

IV.4 Cultural Materials and Studies

Juan José Gómez Gutiérrez, Universidad de Sevilla (Spain): Marxismo y cultura popular en Italia. Ernesto De Martino y la crítica de la antropología.

Abstract

La característica más relevante del marxismo italiano de la segunda posguerra es su atención a los procesos superestructurales, tomando como punto de partida la obra de Antonio Gramsci y su concepto de „hegemonía“, un estado de consenso social en la visión del mundo de la clase obrera que es condición previa a la toma del poder político. Consecuentemente, la política cultural adquirió una relevancia fundamental en la política general del Partido Comunista Italiano, siendo uno de sus temas principales de debate la superación de la cultura burguesa de vanguardia mediante su confrontación con la cultura popular (o folclore) de masas, obrera o campesina.

Desde la perspectiva de los comunistas, la producción cultural de las vanguardias intelectuales eran cualitativamente relevantes pero elitistas, mientras que la cultura popular era „democrática“ por la extensión de su base social, pero cualitativamente limitada y en ocasiones „reaccionaria“ en el sentido de mostrar la minoría de edad, el carácter intelectualmente dependiente de las clases subalternas -por emplear la terminología gramsciana. Aun así, la cultura popular adquiría una relevancia política fundamental para el PCI y muchos autores marxistas percibían algunas de sus nuevas expresiones en la inmediata posguerra (ligadas al hecho histórico de la experiencia del antifascismo, de la propia constitución del Partido Comunista como el mayor partido de Italia, de las luchas sindicales de masas, etc.) como fruto de un salto cualitativo „progresista“ que era reflejo de una creciente toma de conciencia de las clases subalternas de sus capacidades para dirigir a la sociedad en su conjunto.

Este artículo analiza el estatus político de la cultura popular en Italia durante la inmediata posguerra desde el punto de vista de la distinción entre folclore progresista y folclore reaccionario, según la elaboración teórica del antropólogo Ernesto de Martino y sus desarrollos e influencias. Además examina algunos ejemplos de folclore „progresista“ de masas italiano (expresiones culturales politizadas de masas inspiradas en el antifascismo y el movimiento obrero y campesino), y su recepción entre los intelectuales comprometidos de vanguardia. Las primeras secciones presentan la génesis y desarrollo del concepto demartiniano de folclore progresista y de su teoría del compromiso político de los intelectuales profesionales, tomando como punto de partida la historia de la antropología italiana, la influencia de los estudios folclorísticos soviéticos y las acepciones del término „cultura popular“ en los Cuadernos de la cárcel de Gramsci, que se comenzaban a publicar en la segunda mitad de los cuarenta. Seguidamente se analizan ejemplos relevantes de „folclore progresista“ como el teatro de masas, las nuevas versiones politizadas de cantos tradicionales y de la poesía dialectal, la fiesta de L'Unità, etc. También se trata de la producción de los intelectuales profesionales antifascistas y comunistas en la medida en que esta adquiría características distintivas „de masas“ (tanto en sus formas expresivas como en el público al que se dirigía) como resultado de su compromiso político. Finalmente se da cuenta del debate teórico mantenido en Italia durante la posguerra sobre la relación entre cultura de vanguardia y cultura de masas.

Ernesto De Martino desarrolló una teoría del folclore progresista que aspiraba a conciliar la tradición etnológica nacional con la antropología soviética y la cultura marxista italiana, en el contexto de la eclosión de la cultura politizada de masas durante los años cuarenta y cincuenta. De Martino analizó la aplicación de las políticas de soviétización de los pueblos no europeos de la URSS y, en el segundo, a expresiones típicamente italianas como el

teatro de masas, la fiesta de L'Unità, las canciones de la resistencia y las luchas jornaleras, etc., ofreciendo como conclusión una serie de categorías relevantes para valorar políticamente las expresiones de la cultura popular, la relación de la "alta cultura" con la emergente audiencia de masas de la posguerra, las similitudes y diferencias entre la cultura obrera proletaria y la campesina, y su repercusión en la producción de los intelectuales tradicionales.

Este trabajo considera las cuestiones planteadas por la antropología demartiniana en relación, sobre todo, con la historia de la crítica y la práctica artística del siglo XX. A pesar de la distancia histórica entre el análisis de De Martino y las prácticas contemporáneas, lo relevante de su antropología está, por un lado, en llamar la atención sobre nuevas formas expresivas de masas características de los obreros industriales y los jornaleros. En el caso del medio rural, destaca su esfuerzo de rescatar la cultura popular meridional de su condición de reliquia de otros tiempos, relacionarla con la del proletariado y presentarla en relación dialéctica con la "cultura oficial" de vanguardia, empleando la perspectiva de la lucha de clases en el ámbito de la superestructura –ligada al concepto gramsciano de "hegemonía" – integrándola en procesos históricos y socioculturales más amplios en el seno de la sociedad industrial.

La perspectiva de De Martino trasciende el marco geográfico del Mezzogiorno italiano, del que extrae su aparato empírico, y puede suministrar herramientas conceptuales utilísimas para comprender procesos culturales más amplios típicos de las áreas meridionales de Europa en su conjunto, es decir, de las zonas del continente expuestas limitadamente a la revolución industrial y donde se hace más evidente la pervivencia de estructuras socioculturales agrarias – de un folclore preindustrial. En relación con lo anterior, pero trascendiendo los límites de la perspectiva antropológica, es aún más importante el esfuerzo de De Martino de teorizar la relación del científico social y del intelectual en general con el compromiso social y político, no percibido como una hipoteca previa del verdadero impulso científico "éticamente neutro", sino partiendo de la constatación del carácter ideológico de las ciencias sociales, incluso aquellas que adoptan la tesis de la independencia en los métodos y la búsqueda de la verdad pura. La antropología demartiniana toma como punto de partida la premisa de la objetividad científica para emprender una crítica de la asimetría valorativa entre cultura de masas y cultura de vanguardia, que relaciona con las asimetrías sociales y económicas típicas del capitalismo, teorizando así la evolución del "intelectual puro" hacia el compromiso político sin recurrir a apriorismos ideológicos: "El esfuerzo de mantenerme, como hombre de ciencia, en la pureza de la teoría, de la contemplación historiográfica de los eventos humanos me ha conducido al reconocimiento del carácter teóricamente impuro de la etnología tradicional, y ha aclarado y reforzado la ligazón que, como hombre práctico, había instituido con la clase obrera y con su objetivo de liberación."¹

Ernesto de Martino y la antropología italiana

Los antecedentes de la antropología demartiniana se encuentran en la tradición iniciada en la segunda mitad del XIX por el político, diplomático, poeta y filólogo del Risorgimento Costantino Nigra (1828-1907). Nigra había llevado a cabo una reconstrucción histórica de la difusión y la distribución de las formas líricas irlandesas e italianas (*Le reliquie Celtiche*, 1872; *Canti popolari del Piemonte*, 1888; *Rappresentazioni popolari in Canavese*, 1894-96), dividiendo Italia en dos áreas principales separadas por los Apeninos toscano y emiliano. En

¹ De Martino, Ernesto, "Ancora sulla 'Storia del mondo popolare e subalterno'", *Società*, año VI, nº 2, junio de 1950, pp. 306-309.

su modelo, el motivo predominante de la zona superior se definía como céltico, narrativo, histórico y novelesco y el de la zona inferior como latino, lírico y amoroso.

A la aportación teórica de Nigra se sumó la labor empírica de Giuseppe Pitré (1841-1916) en lo referente a las tradiciones sicilianas, y su esfuerzo por institucionalizar la antropología como disciplina académica en Italia. Pitré fundó el Museo Etnográfico de Palermo y la revista *Archivio per lo studio delle tradizioni popolari*, publicando además la famosísima *Biblioteca delle tradizioni popolari siciliane* entre 1871 y 1913 con veinticinco volúmenes de proverbios, fábulas, creencias, juegos y prácticas mágico-médicas. Su labor fue continuada en el siglo XX por el también siciliano Giuseppe Cocchiara (1904-1965), sobre todo en el aspecto teórico-metodológico. En contraposición a la tradición británica de Marett y Malinovsky en la que se había formado, Cocchiara, primer catedrático de Historia de las tradiciones populares y antropología social de la Universidad de Palermo, concedió gran importancia en su obra al elemento histórico, entendiendo las tradiciones populares como historia contada desde el punto de vista del pueblo y las supersticiones como un pensamiento autónomo, en continua reelaboración, capaz de constituir un complejo orgánico particular y con significados que podían variar históricamente.

Es en este ambiente cultural donde se forma el pensamiento de De Martino hasta su contacto con la obra de Gramsci en la segunda mitad de los cuarenta, enriquecido con la aportación filosófica de Benedetto Croce y su interpretación de la filosofía de la historia hegeliana, entendida como historia del espíritu empeñado en la conquista perpetua de estados siempre mayores de libertad, autoconciencia y conocimiento del mundo. De Martino siguió a Croce en su metodología y en su actitud comprometida, pero no en su idea jerárquica de la filosofía y de la superioridad histórica objetiva de la cultura de vanguardia sobre la popular, proponiéndose reintegrar la cultura popular en el filón de la historia del espíritu.

De Martino emprende desde esta tradición historicista una crítica original de las principales corrientes antropológicas en boga en la primera mitad del siglo XX: el funcionalismo de Malinowsky y la etnopsicología de Lévi-Bruhl. En lo que se refiere al primero, pensaba que, al concebir la cultura como un complejo en un equilibrio que no era conveniente turbar, el funcionalismo sólo realizaba un análisis diacrónico limitado y era incapaz de formular juicios sobre la validez o no de las formas de organización social, de acuerdo con una filosofía de la historia del espíritu al interior de la cual se reconstruyese su sentido. Según lo anterior, la teoría funcionalista no era verdadera ciencia porque no constituía un conocimiento histórico y, por otra parte, negaba a los primitivos cualquier papel activo en la historia del espíritu, sin que su ideal teórico pudiese separarse de su función práctica como tecnología administrativa al servicio del colonialismo británico y la dirección de la masa trabajadora en grandes complejos industriales.

Lévi-Bruhl, por otra parte, representa otra versión de lo que De Martino calificaba como una posición etnocentrista en antropología travestida de científicismo, la etnopsicología, que rechazaba la idea de una contemporaneidad "real" del pensamiento mágico o de que este coexistiese con el racional. Por el contrario, De Martino pensaba que, al teorizar la mentalidad primitiva como el resultado de una lógica diferente a la moderna, Lévi-Bruhl codificaba la incomprensión por aquel mundo y tendía a "usar en la consideración de lo

arcaico aquella piedad histórica que conduce a la profilaxis contra su persistente eficacia ideal.”²

El método demartiniano para integrar el pensamiento mágico, o primitivo, en la historia consistía en la reconstrucción de la estructura sobre la que aparece. Croce había colocado la religión fuera de sus cuatro categorías del espíritu (lo bello, lo verdadero, lo útil y lo bueno) y la entendía como un conjunto inconexo de elementos artísticos, éticos y filosóficos, como una anomalía sociohistórica. Para De Martino, sin embargo, la presencia mágica respondía a un estado ético que el hombre se esforzaba por construir para evitar el sentimiento de no-ser. La religión o la magia tenían como objeto reconstruir la realidad y es en este sentido en el que los poderes mágicos eran reales, aunque, por la propia naturaleza de estos, tal realidad permanecía constantemente expuesta al peligro de la disolución.

De Martino relacionaba esta existencia elemental de los pueblos del mundo mágico con la de otras áreas de Europa externas a la cultura burguesa, como la del mundo campesino o la del proletariado, y se ponía como objetivo el “rescate de una humanidad ya constituida pero no presente, que ha recorrido la historia pero no la ha poseído, hecho o superado.”³ Este objetivo se alcanzaría mediante la búsqueda, por parte del antropólogo, de “aquel fondo universalmente humano en el cual lo ‘propio’ y lo ‘diferente’ se superan como dos posibilidades históricas de ser hombre, aquél fondo, por tanto, a partir del cual “nosotros” habríamos podido tomar la senda que conduce a la otra humanidad.”⁴

La reelaboración de Gramsci del croceanismo provee a De Martino con las herramientas teóricas necesarias para reintegrar la cultura popular en sus interdependencias con el “mundo oficial” y elucidar su sentido político, en una relación explicada mediante el concepto de “hegemonía”. Según Gramsci, la coexistencia de expresiones populares ajenas a la cultura oficial pero contemporáneas a esta, en una relación asimétrica, se explica en términos de lucha de clases en el ámbito de la superestructura. Gramsci devuelve a las expresiones populares su carácter vivo y operante, no meramente retrospectivo o conservador,⁵ ya sea como objeto de caridad piadosa, de “coleccionismo” o de barricada reaccionaria provinciana ante movimientos políticos internacionalistas emancipadores (como en el caso de Cocchiara, signatario en 1938 del *Manifesto della razza* en apoyo a la promulgación de las leyes raciales fascistas). Por el contrario, Gramsci codifica la existencia contemporánea de visiones del mundo en contraposición dialéctica y presenta la relación jerárquica croceana como “ideológica”.⁶

² De Martino, Ernesto, ‘Intorno a una storia del mondo popolare e subalterno’, *Società*, año V, nº 3, septiembre de 1949, pp. 411-435.

³ Salinas, Giorgio, ‘Idealismo, marxismo, estructuralismo,’ en AA.VV. ‘L’antropologia italiana, un secolo di storia’, Laterza, Roma-Bari 1985, p. 217, en Fabietti, Ugo, *Storia dell’antropologia*, Zanichelli, Bologna, 1991, p. 146.

⁴ De Martino, Ernesto, *La fine del mondo* Einaudi, Turín 1977, p. 413, citado en Fabietti, Ugo, *Storia dell’antropologia*, Zanichelli, Bologna, 1991, p. 147.

⁵ C.f. Gramsci, Antonio *Folclore e senso comune*, Editori Riuniti, Roma, 1992.

⁶ Se trata de un enfoque teórico que trasciende la propia antropología y es relevante para muchas otras disciplinas. En el caso de la historia del arte, ofrece una alternativa al evolucionismo unilineal típico de la crítica norteamericana de posguerra (por ejemplo Clement Greenberg, y también Alfred H. Barr y James Thrall Soby, ideadores del Museum of Modern Art (MoMA) neoyorquino, y su desarrollo europeo en Lionello Venturi), una perspectiva ideológica forjada en el fragor de la Guerra Fría que ve en la historia del arte una evolución inexorable hacia la abstracción y en el arte mismo un reino incontaminado por las dimensiones “heterónomas” del poder: el conflicto cultural, el inconsciente o la dominación ideológico-social, catalogando como “regresión” otros planteamientos contemporáneos incompatibles con su esquema, por ejemplo el realismo socialista soviético y el realismo comprometido poscubista italiano y francés de posguerra, empeñados en la extensión del disfrute social de la obra de arte más que en su desarrollo técnico.

De Martino y la Antropología Soviética

El funcionalismo y la etnopsicología, para De Martino, mostraban que la etnología burguesa no podía percibir el carácter histórico y el significado humano de las formas culturales de los pueblos colonizados, del proletariado y del mundo rural, precisamente porque era característico de la sociedad burguesa el mantenerlos en una condición subalterna. Por el contrario, la antropología desarrollada en la Unión Soviética durante los años cincuenta se ligaba explícitamente a la política. Esto no significaba negar la distinción entre la tarea teórica de la comprensión y la tarea política de la transformación, aunque se afirmaba la interdependencia de ambas.

En la URSS, la estructura social y la cultura de cada pueblo se concebían como una combinación compleja de elementos en oposición dialéctica, afirmando la posibilidad de obtener un conocimiento racional de esta. Tal postura era abiertamente crítica con la división de la humanidad entre pueblos históricos occidentales y pueblos no históricos que trazaba Lévi-Bruhl. Era cierto que, según los etnopsicólogos y los funcionalistas, el reconocimiento de las características particulares de los pueblos implicaba el reconocimiento del derecho a afirmar su propia identidad, pero, al mismo tiempo, el considerar tales características de forma objetiva, esencial, planteaba problemas irresolubles con respecto al rescate de su condición subalterna, neutralizando cualquier actitud solidaria ante situaciones de flagrante subdesarrollo espiritual y material. En su lugar, los antropólogos soviéticos asumían la tarea de colaborar con el Estado y el Partido en su obra de construcción del socialismo en las repúblicas no europeas del país. Evidentemente, esto podía interpretarse como etnocentrismo, como una nueva versión del colonialismo ruso; pero, según De Martino:

“La tarea del Partido con relación a las masas trabajadoras de los pueblos soviéticos que viven de manera patriarcal [consiste en] ayudarles a liquidar las relaciones patriarcales-feudales sobrevivientes y, al mismo tiempo, es capaz de tener en cuenta, en su propio trabajo, todas las características del ambiente económico concreto, de la estructura de clases, de la cultura y de las costumbres de cada nacionalidad sin transplantes mecánicos [...]. Por tanto, la etnología soviética representa el momento de la elucidación historiográfica, del análisis objetivo [...] de una realidad en movimiento y transformación”⁷

El argumento se basa en Stalin y de su *Marxismo y cuestión nacional* (1913), quizá el análisis más influyente en lo referido a la relación entre marxismo, nacionalismo y, por extensión, folclore. Stalin – y posteriormente Rosa Luxemburgo – había percibido las contradicciones de la defensa de la autodeterminación política de las naciones, en polémica con el socialdemócrata austriaco Otto Bauer y el propio Lenin. En primer lugar, por lo esquemático del impulso solidario de algunos marxistas cosmopolitas respecto a las minorías oprimidas de los imperios ruso y austro-húngaro. Según Stalin, las relaciones entre naciones que habían vivido mezcladas durante siglos impedían en muchos casos ligarlas a unidades políticas autónomas.⁸ En segundo lugar, porque la autodeterminación nacionalista puede estimular la pervivencia de relaciones de explotación caciquiles precapitalistas, incompatibles con cualquier programa de progreso social, mientras que la culminación del progreso social implica, para Stalin, la unificación mundial del género humano y la disolución de las naciones mismas:

⁷ De Martino, Ernesto, ‘Intorno a una storia del mondo popolare e subalterno’, ‘Società’, año V, nº 3, septiembre de 1949, pp. 411-435.

⁸ Stalin pone como ejemplo en el caso de los adzharianos del Cáucaso, de, que hablan el georgiano, pero viven de acuerdo con la cultura turca y profesan el Islam.

“Tomemos, por ejemplo, a los tártaros transcaucásicos, con su porcentaje mínimo de personas que saben leer y escribir, con sus escuelas regentadas por los omnipotentes mulás, con su cultura impregnada de espíritu religioso. No es difícil comprender que el ‘organizarlos’ en una unión cultural-nacional significaría colocar al frente de ellos a sus mulás, significaría dejarlos a merced de los reaccionarios mulás, significaría crear una nueva fortaleza para la esclavización espiritual de las masas tártaras por su más enconado enemigo [...] la cuestión nacional del Cáucaso sólo puede resolverse *en el sentido de llevar a las naciones y pueblos rezagados al cauce común de una cultura superior*. Sólo esta solución puede ser progresiva y aceptable para la socialdemocracia. [...] lo que necesitan las minorías no es una unión artificial, sino derechos reales en el sitio en que viven. ¿Qué puede darles semejante unión *sin* plena democracia? o ¿para qué es necesaria esa unión nacional *bajo* una completa democracia?”

Stalin, sin embargo, está lejos del centralismo gran-ruso en 1913. Más bien postula una evolución general del género humano hacia el socialismo partiendo de situaciones nacionales diferentes y reclama aproximaciones a la cuestión menos esquemáticas por parte de los políticos y pensadores marxistas. En el caso de los pueblos del Cáucaso, por ejemplo, la crítica de la solidaridad romántica con sus organizaciones sociales patriarcales se combina con la propuesta de crear estructuras administrativas autónomas que contribuyan al desarrollo de la zona:

“La autonomía regional del Cáucaso es aceptable, precisamente, porque incorpora a las naciones rezagadas al desarrollo cultural común, les ayuda a romper el cascarón del aislamiento propio de las pequeñas nacionalidades, las impulsa a marchar hacia adelante y les facilita el acceso a los valores de una cultura superior. En cambio, la autonomía cultural-nacional actúa en un sentido diametralmente opuesto, pues recluye a las naciones en sus viejos cascarones, las mantiene en los grados inferiores del desarrollo de la cultura y les impide elevarse a los grados más altos de la misma.”⁹

Además, la descentralización administrativa “permite utilizar del mejor modo las riquezas naturales de la región y desarrollar las fuerzas productivas, sin esperar a que la solución venga del centro”; pero también es necesario defender las características nacionales para promover la identificación de estos pueblos con el programa socialista:

“¿Qué es lo que inquieta especialmente a una minoría nacional?”

Lo que produce el descontento de esta minoría no es la falta de una unión nacional, sino la falta del derecho a usar su lengua materna. Permitirle servirse de su lengua materna, y el descontento desaparecerá por sí solo.

⁹ ‘K. Stalin’, “La cuestión nacional y la socialdemocracia” N°s 3, 4 y 5, *Prosveschenie*, San Petersburgo, marzo-mayo 1913, http://www.analitica.com/Bitbllo/stalin/cuestion_nacional.asp. El pensamiento de Stalin sobre las nacionalidades es el más extendido entre los clásicos marxistas hasta Mao Tse-Tung. En primer lugar porque Marx y Engels sólo dejaron notas dispersas sobre el tema y Stalin se preocupó de sistematizarlo, quizá debido a la formación humanístico-filosófica del autor, educado en un seminario, a diferencia de la de la mayoría de los dirigentes bolcheviques, abogados, economistas, obreros, autodidactas y literatos. Es de resaltar la influencia de las tesis de Stalin – georgiano ortodoxo- sobre las nacionalidades en Rosa Luxemburgo – judía polaca, contraria a la independencia de Polonia en polémica con la socialdemocracia polaca y lituana y, también en este caso, con el propio Lenin. Este último era un ruso cosmopolita y europeísta que execraba el imperialismo gran-ruso y veía como mal menor el nacionalismo de los pueblos oprimidos por el zarismo. Stalin y Rosa Luxemburgo (que tenían que bregar con los nacionalistas locales) compartían, pese a sus diferencias, una actitud menos hostil hacia el nacionalismo gran-ruso y, en cambio, eran más críticos respecto a los nacionalismos periféricos.

Lo que produce el descontento de esta minoría no es la falta de una unión artificial, sino la falta de escuelas en su lengua materna. Dadle estas escuelas, y el descontento perderá toda base.

Lo que produce el descontento de esta minoría no es la falta de una unión nacional, sino la falta de la libertad de conciencia (la libertad de cultos), de movimiento, etc. Dadle estas libertades, y dejará de estar descontenta.

Tenemos, pues, *la igualdad nacional de derechos en todas sus formas (idioma, escuelas, etc.) como punto indispensable* para resolver la cuestión nacional. Se precisa, por tanto, una ley general del Estado basada en la plena democratización del país y que prohíba todos los privilegios nacionales sin excepción y todas las trabas o limitaciones puestas a los derechos de las minorías nacionales.”¹⁰

En la Unión Soviética, el folclore se concibió como expresión viva y activa del mundo cultural y subalterno; como espacio de la lucha de clases y no como el objeto de un mero interés retrospectivo. Al mismo tiempo se establecían distinciones entre la creación artística popular que entroncaba con el proceso de evolución económica y social de los pueblos y las clases subalternas y aquellos fenómenos envejecidos que subsistían de manera artificial y enmascaraban relaciones sociales de dominación patriarcal. Desde este punto de vista, la distinción dialéctica entre lo progresista y lo reaccionario se aplicaba a todas las manifestaciones históricas del folclore y llegó a constituir una categoría descriptiva de la lucha de clases en el ámbito de la superestructura. Existían expresiones populares progresistas prerrevolucionarias que comentaban las revueltas campesinas y el derecho de los siervos, o se mofaban de los terratenientes y los “popes”, o lamentaban los trabajos forzados y el exilio. Los acontecimientos de Octubre de 1917 suministraron nuevos temas, enumerados por De Martino, que expresaban la adquisición de un mayor nivel de conciencia por parte del proletariado y suponían una diferencia cualitativa con respecto a las expresiones folclóricas precedentes:

“La gran guerra imperialista y la gran revolución socialista, las insurrecciones contra el Zar, contra los propietarios de la tierra y los capitalistas, el derrumbe del imperio zarista, que parecía un coloso invencible, el inmortal Lenin, la dictadura de la clase obrera, la alianza de la clase obrera y de los campesinos. Nuevos hombres, nunca vistos hasta ahora, los bolcheviques, que recordaban, en muchos aspectos, a los héroes cantados por el pueblo en muchas de sus antiguas leyendas y canciones, la liberación de la mujer, los héroes del trabajo [...], la instrucción, el libro, la ciencia [...]. El hombre nuevo se canta a sí mismo, a su vida, a su propio y extraordinario futuro que, por vez primera, se presenta ante los ojos de millones de hombres simples.”¹¹

A partir de los años cincuenta, en la Unión Soviética, y también en Italia, se sucedieron las recopilaciones de cancioneros y otras manifestaciones culturales de las fábricas o del frente y se realizaron numerosas antologías del repertorio revolucionario de los siglos XIX y XX. A pesar de lo sugestivo de tales experiencias, De Martino se preocupó muy mucho de fijar claramente los límites de aplicación de las conclusiones de la etnología soviética al ámbito europeo occidental y a Italia en particular por dos razones: porque pensaba que la problemática planteada por los soviéticos debía entrar en relación con la cultura hegemónica en Italia, el idealismo historicista, y porque, fuera de la URSS, el mundo popular no había suprimido su propia condición subalterna y, por tanto, era aún incapaz de producir un folclore netamente progresista. A pesar de esto, se asumía que la antropología y la cultura

¹⁰ Stalin, Op. Cit.

¹¹ *Ibid.*, p. 66.

soviética en general habían realizado una aportación fundamental: la de constatar la irrupción en la historia de aquellos grupos humanos que la sociedad burguesa había mantenido hasta entonces en condición subalterna mediante la explotación capitalista y el colonialismo y que, precisamente, tal relación de explotación constituía la base de su alianza bajo la dirección del proletariado, la clase nueva de entre ellos que había adquirido conciencia de su papel revolucionario. Era de esta experiencia histórica de donde el arte y las ciencias sociales debían tomar, de ahora en adelante, su método y su objeto: "La conciencia cultural soviética tiende constantemente a consolidar el ligamen [...] entre los portadores del folclore y los "escritores". Inspirándose en motivos amados por Gorky, la conciencia cultural soviética tiende a concebir la literatura culta como una continuación de la creación popular y la creación popular como una fuente de inspiración de la literatura culta."¹²

El folclore progresista.

En Italia, el estímulo principal de los desarrollos de una antropología políticamente comprometida provino de la publicación paulatina de los Cuadernos de la cárcel de Gramsci a finales de los años cuarenta y, en espacial, *Letteratura e vita nazionale* en 1949. Gramsci había percibido que la eficacia en la penetración del marxismo en las sociedades estaba en relación directa con el retraso en su desarrollo, con su incapacidad para combatir la ideología de los países y las clases cultas. Del mismo modo, De Martino es uno de los primeros en percatarse de la estrecha relación que comenzaba a establecerse entre el marxismo, los movimientos de liberación anticolonialista del Tercer Mundo y el campesinado no proletariado de los países europeos meridionales (agrupados bajo el concepto gramsciano de "clases subalternas"¹³) atribuyéndole una causa interna al desarrollo de esos grupos sobre la que era posible fundar una alianza: la conciencia común de ser explotados por un capitalismo que tendía a la mundialización, conciencia que se manifestaba, más o menos claramente, en sus expresiones folclóricas.

El intelectual progresista occidental se enfrentaba aquí, sin embargo, con un problema: en general, las interpretaciones del concepto de folclore o "cultura popular" oscilaban entre la cultura del proletariado y la cultura mágica, primitiva. Es decir, entre los aspectos del folclore que expresaban la lucha por la emancipación y aquellos vestigios pintorescos de culturas pasadas que funcionaban como agentes mistificadores de las relaciones de explotación. Estas distinciones categoriales se hicieron explícitas, en De Martino, a través de la confrontación con la tesis croceana y leninista de que el proletariado es incapaz de producir cultura por sí mismo, que él pretendía historizar, surgiendo así los conceptos de "folclore tradicional" y "folclore progresista".

A la luz de los estudios soviéticos, De Martino fue desgranando un concepto de folclore progresista que pudiese englobar también las manifestaciones italianas, definiéndolo como la "propuesta consciente del pueblo contra su propia condición subalterna o que comenta, expresa en términos culturales la lucha por la emancipación."¹⁴ Este aspecto progresista del folclore pertenece a la misma región fronteriza donde tenía lugar el encuentro del realismo socialista con la noción gramsciana de nacional-popular, desde que la irrupción de las

¹² De Martino, Ernesto, 'Etnologia e folclore nell'Unione Sovietica', *Scienza e cultura nell'URSS*, Roma, Italia-URSS, 1950, pp. 53-69.

¹³ Cf. Los *Quaderni*.

¹⁴ De Martino, Ernesto, 'Il folclore progressivo', "'L'Unità'", 28 de junio de 1951 en Pasquinelli, Carla (ed), *Antropologia culturale e questione meridionale: Ernesto De Martino e il dibattito sul mondo popolare subalterno negli anni 1948-1955*, La Nuova Italia Editrice, Florencia 1977, p. 114.

masas en la historia se concebía como acompañada de nuevas formas de expresividad autónoma, consciente y que expresaban una postura beligerante con su condición subalterna, rompiendo de este modo, más o menos decididamente, con la tradición y con la cultura moderna de vanguardia.¹⁵

Pero ¿cómo llega a producir este tipo de folclore un proletario alienado? los campesinos hacen cultura popular en el sentido de que hacen artesanía. Pero dejan de hacer artesanía cuando dejan de ser campesinos y se convierten en proletarios. Desde una perspectiva de vanguardia, puede argumentarse que la artesanía no es más que repetición mecánica y, por tanto, conservadora, mientras que el proletariado es el pueblo y no existe salto histórico alguno entre él y la burguesía. Pero, en la sociedad industrial, la cultura y el arte popular no los hacen los proletarios porque estos no son “pueblo autoconsciente”, sino una masa integrada en un sistema productivo que separa claramente la fase del pensamiento creativo de la fase productiva. Cuando empiezan el trabajador y la máquina, el trabajo intelectual ya ha concluido. La clase trabajadora como tal no produce cultura. La cultura para la clase obrera la produce una élite y la minoría de vanguardia es precisamente la base de la organización del partido bolchevique. Pero no puede pensarse que la masa como tal sea una entidad históricamente inmutable. La posibilidad de la existencia de un folclore progresista implica la conversión de la propia “masa” en “pueblo”, un proceso esencialmente intelectual, de toma de conciencia, cuyo motor lo constituían experiencias históricas colectivas que hacían evolucionar esa masa desde la condición de entidad social amorfa y maleable a agente activo de la historia.

De Martino pensaba que las aportaciones fundamentales a la cultura italiana no la realizaban ya los intelectuales tradicionales, sino las clases subalternas, que habían tomado la iniciativa histórica y cultural cuando comenzaron a distanciarse del folclore tradicional para aproximarse a los postulados del modernismo más avanzado, planteando un nuevo modelo de relación entre la vanguardia intelectual y las masas y, en definitiva, nuevos motivos de comunión humana. Con respecto al sector de intelectuales políticamente comprometidos más influenciado por la cultura croceana, De Martino salía al paso de los que negaban la posibilidad de un folclore progresista, de que el carácter democrático de la expresión popular pudiese conciliarse con la complejidad intelectual de la cultura moderna, ya que combatir esta como “descenso del nivel cultural” significaba, bien considerar el propio gusto como “universal”, bien combatir el conjunto al cual tal expresión se ligaba orgánicamente: suponía combatir el único modo por el cual las clases subalternas podían ingresar por sí mismas en el mundo culto.

Desde el punto de vista político, el folclore progresista presentaba, para De Martino, dos aspectos políticos relevantes. En primer lugar, era necesario reconocer su valor como expresión genuina de una intención revolucionaria:

“La unificación de la cultura nacional, del modo en que la concibió Gramsci, o sea, la formación de una nueva vida cultural en el país que sane la fractura entre la alta cultura y la

¹⁵ El concepto de ‘folclore progresista’ fue desarrollado ampliamente por otros autores ligados a los partidos de izquierda. Luigi Lombardi Satriani concebía el folclore como cultura de contestación, distinguiendo en su interior diversos niveles que se diferenciaban por su carga crítica. Giovanni Bossio emprendió un programa de recuperación de las formas tradicionales de vida cultural, privilegiando aquéllas ligadas al desarrollo del movimiento obrero y su conciencia de clase, manifestando sin tapujos su predilección por un tipo de investigación que no distinguía el momento político del científico. La revista comunista de divulgación *Calendario del popolo*, por ejemplo, organizó varios concursos de cantos con contenidos progresistas de difusión reciente o pasada, en dialecto o en italiano, que fueron catalogados por De Martino con la colaboración de los lectores.

cultura del pueblo, no se puede limitar a la nueva narrativa, al nuevo cine [neo]realista, a la nueva sensibilidad que aflora en algunos de nuestros pintores, etc., pues si se quiere que sea una unificación concreta, real, debe también implicar la inmersión en el círculo cultural de aquella producción popular progresista que, rompiendo con las formas tradicionales del folclore, se liga al proceso de emancipación política y social del propio pueblo.”¹⁶

En segundo lugar, la cultura popular podía convertirse en el terreno de la actividad pedagógica de los intelectuales tradicionales entre las masas: “allí donde la educación ideológica de partido debe necesariamente mantenerse dentro de límites muy modestos, el folclore progresista constituye un avance cultural efectivo de las masas populares.”¹⁷ Pero la cuestión fundamental no era de pedagogía: “el problema fundamental no es el de “iluminar a la plebe”, sino de definir mejor la nueva civilización expresiva que ya vive en el mundo popular.”¹⁸ Esta labor entroncaba plenamente con los objetivos tradicionales de la cultura italiana y con el hecho nuevo de la intervención de las masas en la vida pública:

“Fracasado el intento del Risorgimento de crear la nación cultural italiana, hoy estamos en presencia de un segundo gran intento que será decisivo y que se ha iniciado con la Resistencia. Este segundo intento de unificación cultural, de formación de una nueva unidad entre el pueblo y los intelectuales, tiene dos aspectos diferentes: por una parte asistimos a la liberación del folclore de sus posiciones tradicionales, a la constitución de un folclore progresista ligado a las experiencias de la resistencia, de las ocupaciones de la tierra, de las ocupaciones de las fábricas, etc. Por otra parte, todo un sector de intelectuales democráticos, advirtiendo que se ha agotado el destino expresivo de la cultura tradicional, busca instituir sólidos lazos con el humanismo popular e inaugurar un diálogo fecundo con los hombres simples. Se está determinando, por tanto, aunque sea con lentitud y fatiga, con desviaciones y errores, aquel proceso de unificación de la cultura dominante que fue indicado como objetivo de Gramsci.”¹⁹

El debate sobre el folclore italiano.

Al igual que el nuevo folclore soviético se inspiraba en la Revolución de Octubre, el que se desarrollaba en Italia tomaba sus temas del movimiento partisano, las huelgas, la ocupación de las fábricas y los campos, el “Teatro di massa”, la fiesta de “L'Unità”, el Primero de Mayo, las nuevas versiones politizadas de los cantos tradicionales que se extendieron durante y después de la Guerra, la constitución del propio partido comunista como partido de masas y, en general, de todas aquellas circunstancias ligadas a la lucha de clases y a la experiencia colectiva que había supuesto la guerra y el movimiento partisano antifascista. A esto debe sumarse la influencia de la cultura soviética y el interés que suscitaron estos motivos entre los intelectuales profesionales tradicionales, incluyendo los pintores “realisti”, poetas como Rocco Scotellaro y novelistas como Carlo Levi, pionero del interés por lo político-emancipador popular con su novela *Cristo se ha parado en Eboli*, (1945).²⁰

¹⁶ De Martino, Ernesto, “Il folclore progressivo”, *L'Unità*, 28 de junio de 1951, p. 3.

¹⁷ *Ibid.*, p. 145-146.

¹⁸ De Martino, Ernesto, ‘Nuie simme a mamma d’ ‘a bellezza’, *Il calendario del popolo*, 8, 1952, p. 1061.

¹⁹ *Ibid.*, p. 149-150.

²⁰ Levi colaboró en *La rivoluzione liberale*, el periódico antifascista de Turín dirigido por Piero Gobetti hasta que este fue asesinado por una escuadra fascista, y fundó en Turín con Nello Rosselli el periódico clandestino *La lotta politica*. Exiliado en Matera y Lucania de 1929 a 1936, trabajó como médico para los jornaleros, dejando un testimonio de esos años en su novela de 1945 *Cristo si é fermato a Eboli*. Después vive en París hasta 1941, cuando se traslada a Florencia y se integra en la Resistencia como director del órgano *Nazione del popolo* y es arrestado hasta la caída de Mussolini en

El debate sobre el folclore italiano: El teatro di masa.

Sin duda el Teatro di Masa es el ejemplo más destacado de expresión popular progresista y autónoma en la Italia de posguerra. Sus precedentes fueron las representaciones que se organizaron en Roma durante la campaña electoral de 1948 y la actividad de jóvenes actores aficionados que actuaban en las calles y las tabernas. Posteriormente, los directores de teatro Marcello Sartarelli y Luciano Leonesi se dedicaron a organizar eventos a gran escala que carecían de guión y empleaban como actores a antiguos partisanos y a sindicalistas que ilustraban con su actuación sus propias experiencias de lucha revolucionaria. El éxito fue absoluto en el centro de Italia, en Bolonia y Módena, y la iniciativa se extendió rápidamente a otras ciudades, hasta que en 1951 se celebró en Forlì el Primer Congreso del Teatro de Masa con la participación de compañías venidas desde todo el país. Sartarelli organizó su primera representación en octubre de 1949 en el Teatro Municipal de Módena bajo el título *Un popolo in lotta*, en la que se relataban una serie de episodios de la liberación. El mismo año el espectáculo se representó de nuevo con gran éxito, bajo la dirección de Leonesi, en los Jardines Margherita de Bolonia y en el Estadio de Módena con ocasión del Festival de L'Unità.

El proyecto más ambicioso tuvo lugar en Módena en septiembre de 1950. 5.000 actores, incluyendo estudiantes, trabajadores, campesinos y artesanos, representaron ante 20.000 personas la obra *Domani e gioventù*. El guión relataba, a través de caracteres heroicos y positivos, la vida y la lucha de la clase obrera local, incluyendo danzas, coros, música clásica y un narrador.

La mayoría del trabajo del Teatro de Masa era voluntario y no había posibilidad de acceder a subvenciones estatales, lo cual planteaba problemas de cara a su continuidad.²¹ Pero más significativo que la cuestión económica era que, a pesar del entusiasmo de las secciones locales, los propios funcionarios del partido comunista consideraban el Teatro de Masa como una actividad banal y monótona. Leonesi cuenta que el propio Palmiro Togliatti había asistido a una representación en Bolonia de la cual salió decepcionado, para desesperación de los devotos militantes que habían pasado meses preparándola.²²

Lo que más preocupaba a los dirigentes del PCI en lo referente al Teatro de Masa no era la calidad como tal, sino la falta de apoyo de los intelectuales locales. En Roma, el presidente de la Comisión Cultural del Comité Central del PCI, Emilio Sereni, lo consideraba uno de los mayores éxitos de la política cultural del partido; pero el influyente crítico de arte Antonello Trombadori, muy próximo a Togliatti, había criticado la iniciativa, argumentando que la politización exagerada y el proletarianismo típico de las representaciones evitaban la articulación real entre la militancia comunista y los intelectuales. Precisamente este proletarianismo se percibía como responsable de que "la clase obrera no tuviese posibilidad

1944. Durante la ocupación nazi debe esconderse en Roma para evitar su deportación a un campo de exterminio. Tras la liberación, funda el periódico *L'Italia libera*. Fue elegido senador independiente en la lista del PCI en 1961 y 1968.

²¹ Un ejemplo de la relevancia política del teatro de izquierdas de esos años es que la ley de apoyo al teatro del 20 de febrero de 1948 atribuía las competencias de financiación directamente al primer ministro. Véase 'Privilegi dei ricchi o diritto del popolo il teatro', *Il calendario del popolo*, n. 46, julio de 1948, p. 255.

²² Mi entrevista con Luciano Leonesi, Bolonia, 17 de mayo de 2000.

de conectar con otros sectores sociales [...]. ¿Por qué existe semejante división? La idea del trabajo cultural como trabajo de masas debería evitar esto.”²³

Finalmente, el responsable de la Comisión de Prensa y Propaganda del Comité Central, Giancarlo Pajetta, se presentó en el Congreso de Forlì para advertir a las compañías de los riesgos de tomar direcciones opuestas al resto de la cultura italiana.²⁴ Nadie criticó abiertamente al Teatro de Masa pero, tras la intervención de Pajetta, cesó el apoyo financiero desde Roma y los ayuntamientos comunistas comenzaron a organizar el “Teatro stabile”, compañías municipales compuestas de actores profesionales funcionarios.

La principal preocupación del PCI era evitar la exclusión de los intelectuales profesionales con carné de las actividades culturales de base.²⁵ Leonesi argumenta que la preocupación del PCI por evitar divisiones entre sus seguidores obreros e intelectuales estaba ciertamente justificada, pero añade que las medidas se tomaron de modo un tanto autoritario: “estoy convencido de que el Partido Comunista hizo bien en trazar la distinción [entre Teatro de Masa y ‘alta cultura’], pero hizo mal en eliminar completamente el gran movimiento nacido del Teatro de Masa.” Leonesi, que terminó por ser excluido de otras iniciativas culturales de Boloña, reconoce que el análisis de Pajetta era correcto, pero lamenta que la jerarquía del PCI evitase que el Teatro de Masa desarrollara todo su potencial. Era cierto que esta experiencia no podía convertirse en paradigma de la cultura comunista, pero también lo era que “El Teatro de Masa [...] había animado el conjunto del teatro italiano por su originalidad y por su gran habilidad para atraer una audiencia popular que todos querían.” Precisamente por eso, el PCI podría haberlo empleado para popularizar obras culturalmente valiosas, en lugar de liquidarlo por decreto. Leonesi recuerda el discurso de Pajetta en Forlì:

“Todo lo que es culturalmente valioso es cultura de masa. Por tanto, tenéis que tener en cuenta a Shakespeare, Chejov, Pirandello... Todos ellos produjeron cultura de masa.” Pero nosotros decimos que, hoy en día, Chejov le importa una mierda al trabajador italiano. No entiende a Shakespeare. ¿A quién le importa Molière? Mediante el Teatro de Masa, nosotros le damos el conocimiento, la capacidad, etc. Entonces, al cabo de poco tiempo, le gustará Chejov.”²⁶

Los festivales.

Junto al Teatro de Masa, la versión italiana del folclore progresista incluía expresiones como los desfiles del Primero de Mayo, las versiones politizadas de canciones tradicionales, el festival de L'Unità, etc.²⁷ Un ejemplo famoso eran las canciones de las “mondine”, las recogedoras de arroz del Delta del Po, como *Provate voi a laborá e poi vedete la differenza tra laborá e comandà*; o los poemas de autores aficionados, entre los cuales era famosa la mondina Rosetta Franchi:

²³ Intervención de Antonello Trombadori en la reunión de la Comisión Cultural del Comité Central del PCI. *Actas del Ufficio nazionale per il lavoro culturale, Roma, 14, 15 y 16 de junio de 1949*, documentos de la Comisión Cultural del CC., Archivo del Istituto Gramsci, Roma, p.6.

²⁴ Mi entrevista con Luciano Leonesi, op. cit.

²⁵ Las compañías de teatro de masa proliferaron en el “cinturón rojo” de Toscana y Emilia-Romaña, que contaban con, al menos, un tercio de la militancia total del PCI; pero era significativa la escasez de militantes profesores, técnicos, profesionales y estudiantes en relación con los obreros no cualificados. Véase Stephen Gundle, *Between Hollywood and Moscow: The Italian Communists and the Challenge of Mass Culture*, Duke University Press, Durham and London, 2000,

²⁶ Mi entrevista con Luciano Leonesi, op. cit. (2000).

²⁷ Véase ‘Il Folklore, un invito ai lettori del calendario’, *Il calendario del popolo*, n. 86, November 1951, p. 989.

"...Con le gambe affondate nel fango e le mani gonfiate dall'acqua sono stanca, mi par di morire non ho tregua né notte né dì."²⁸

El Festival de L'Unitá era la versión italiana del Festival de L'Humanité en Francia. El primero lo organizaron en 1945 Pajetta y Willy Schiappannelli en Mariano Comese. En 1946, se extendió a Módena y Tradate Comasco. En 1947, a Roma, Génova, Turín y Florencia. En 1948, había 900 festivales programados por toda Italia. El de Módena de 1946 incluía 24 eventos como teatro, variedades, baile, ciclismo, boxeo, patinaje, un concierto de música clásica, una manifestación, discursos políticos, un desfile de modelos, el concurso "La Pequeña Estrella de Módena" para canción infantil y un concurso de belleza para bebés.

La revista comunista *Il calendario del popolo* era un elemento particularmente útil de promoción de estas actividades. En 1950, Sereni, Giulio Trevisani, Luigi Russo y Salvatore Quasimodo organizaron el primer concurso anual "Calendario del popolo" de poesía dialectal. Se llamaba a los concursantes a escribir nuevos poemas, no a recuperar antiguos, y se ofrecía un premio de 150.000 liras. El concurso de poesía iba acompañado de otro para artículos académicos sobre cultura popular. Se recibieron 611 poemas de 211 autores, incluyendo profesionales y aficionados, en dialecto véneto, ligure, piemontés, sardo, lombardo, friuliano, palermitano, napolitano, umbriano, romanesco, romañolo y calabrés. El ganador fue el maestro de escuela sardo Giovanni Moi con *Su pizzinu mutilado* (A un niño mutilado) y el segundo premio lo obtuvo Pier Paolo Pasolini por *El testament coran*, donde un partisano muerto cuenta su historia en primera persona, escrito en friulano.

La competición de poesía de *Il calendario* aún estaba destinada a obras inéditas y autores que pertenecían a una categoría ampliada, si bien claramente definida, de "poetas". El año siguiente, De Martino comenzó un programa de recuperación de canciones populares progresistas originales en *Il calendario del popolo* y para ello movilizó a los Círculos Calendaristas, un ejército de voluntarios que distribuían la publicación y podían también emplearse en apoyo de otras actividades. Esta vez se buscaban ejemplos anónimos del "proceso actual de transformación profunda [del folclore] [...] como resultado del impulso de la clase obrera y su aliado natural, el campesinado."²⁹ Además se intentó producir, o esbozar desde *Il calendario del popolo* un marco conceptual para la historia del arte y la literatura basado en la dialéctica progresista-popular/conservador-elitista. Por ejemplo se contraponía en la historia de la literatura el Dolce stil nuovo de Dante, Genuccio del Bene y Cino da Pistoia a la poesía realista y popular de finales del siglo XIII y principios del XIV, entre ellos el anónimo *Folclore da San Geminiano*, *Cene da la chitarra* y la obra de Cecco Angiolieri, que escribía que "Hay quien canta por amor y por odio, y hay quien canta para liberarse de la melancolía."³⁰

La cultura para el pueblo: los Realisti

La típica noción de artista moderno, racionalista y crítico, promovida por críticos y marchantes durante la segunda posguerra, contrastaba en Italia con los realisti, un grupo de

²⁸ "O mondina dal cuore dolente". "Con las piernas hundidas en el barro. Y mis manos hinchadas por el agua, Estoy cansada, me siento morir. No descanso ni de día ni de noche." Citado en Adriano Guerra, 'Il gruppo di Voghera alla 15 Borgonuovo' in Mario De Micheli et al., *Artisti realisti nelle campagne pavese degli anni 50*, Vangelista, Milan, 1984, p. 54.

²⁹ Véase Ernesto De Martino, 'Il Folklore, un invito ai lettori del calendario', *Ibid.*, n. 85, octubre de 1951, p. 989.

³⁰ *Il calendario del popolo*, nº. 34, Julio de 1947, p.237.

artistas militantes que pretendían colaborar con el partido en la educación política del proletariado mediante un programa estético realista y marxista. La actividad de los realisti tomó, en ocasiones, cariz de antimodernismo exacerbado aunque todos ellos se habían formado en el poscubismo comprometido picassiano de *Sueños y mentiras de Franco*, *Guernica*, *Masacre en Corea*, etc. No obstante es difícil entender el realismo italiano de posguerra como un desarrollo casi natural del poscubismo carente de apriorismos ideológicos aunque, en algunos casos, el arte realista produjo intentos valiosos de superación dialéctica de las vanguardias mediante la crítica, no de sus innovaciones técnicas, sino de su contexto social. En un discurso al VII congreso del PCI, el pintor Renato Guttuso llamaba a los artistas comunistas a producir:

“Un arte realista y legible por todos; un arte que exprese contenidos nuevos, contemporáneos y edificantes y que, por eso, conecte con nuestra gran tradición figurativa [...]. Nosotros defendemos la continuidad y el desarrollo del arte y lo ponemos en relación con el desarrollo social. [Vemos el arte] como el reflejo de la sociedad [...]. Pero esto no significa que sigamos pasivamente el gusto del público tal y como se ha desarrollado en la sociedad burguesa. [Esta sociedad] ha producido un arte hermético y desintegrador para élites y un arte figurativo fácil, superficial, teatral y cartelístico para los pobres [...]. Nuestra tarea es producir belleza real para todos”.³¹

Los realisti concebían la estética y la política como indisolublemente unidas y aquí se encuentra su característica distintiva respecto a otras manifestaciones del arte italiano e internacional de posguerra. El interés por los problemas estéticos constituía, para ellos, un rasgo histórico del arte europeo de la primera mitad del siglo XX, pero los realistas se presentaban a sí mismos como superadores del modernismo y trabajaban de acuerdo con objetivos políticos. Para Guttuso, era precisamente esto lo que les confería un carácter novedoso: “Yo mantengo que los italianos han sido las únicas voces nuevas del periodo de posguerra [...]. [Mientras que] las ‘vanguardias’ europeas carecían de la fuerza para mantener su antigua frescura y originalidad.”³²

La tendencia “realista” no implicaba inmediatamente la producción de representaciones “fotográficas”, ilusionistas o miméticas de la realidad física, sino un tipo de realismo histórico que suponía el empleo de referencias nacionales y populares para comunicarse con las masas. Puede decirse que los realisti más interesantes no practicaban el naturalismo. Más bien eran investigadores de la historia de los lenguajes artísticos a quienes influyó decisivamente la obra de Gramsci. El arte figurativo, en este caso, revertía a la tradición, pero también a las vanguardias, en tanto en cuanto su obra había sido asimilada por el gusto popular.

Quizás sea Guttuso el realista que intenta más constantemente una síntesis entre su propio programa político y el bagaje modernista de vanguardia. A finales de los cuarenta y principios de los cincuenta este artista se concentró en temas relacionados con las luchas políticas del campesinado sureño, con obras como *Lavoro nelle terre occupate* (1949) y *Figure in lotta* (1947), donde recurre a las posibilidades expresivas del coloreado antinaturalista y la intersección de planos y momentos narrativos para transmitir la intensidad emocional de unirse a la lucha o denunciar la explotación. En otras ocasiones, sin embargo, como en sus cuadros de temas sicilianos *Carriere addormentato* (1946) y *Contadini a cavallo* (1947), la arquitectura mental superpuesta al color emotivo hace más evidente su

³¹ Renato Guttuso, manuscrito del discurso no publicado al VII Congreso del PCI, 1950, Archivo Guttuso, Civica Galleria Renato Guttuso, Bagheria, pp. 12-13.

³² Renato Guttuso, ‘Il coraggio dell'errore’, *Il contemporaneo*, 13 de junio de 1955.

bagaje cubista. Al comentar *Contadini a cavallo*, Trombadori afirmaba en la revista *Numero* que “las pinturas de Guttuso [...] son el fruto de una emoción apasionada que se esfuerza en purificarse mediante el estilo.”³³ Otra obra singular es *Occupazione delle terre incolte (Marsigliese contadina)*, realizada en 1947 como homenaje a Pablo Neruda, porque supone un intento muy consciente de síntesis entre modernismo técnicamente reflexivo y realismo militante. Guttuso pinta las figuras femeninas con colores claros en contraste con las camisas negras de los hombres, las manchas amarillas y el rojo de las banderas, dando lugar a una combinación de fuerte impacto visual. Al mismo tiempo, la técnica mixta de acuarela, témpera y tinta desvía la atención del espectador hacia el carácter construido de la representación, mostrándola como una interpretación no exenta de retórica.

El compromiso comunista de Guttuso explica también su interés por la pintura de gran formato, pensada para ser consumida por una audiencia de masas. La más característica de estas es *Battaglia di Ponte Ammiraglio* (1951-1952). La obra narra un episodio de la campaña de Giuseppe Garibaldi contra el Reino de Nápoles-Dos Sicilias, con la que se completaría la unificación de Italia. El despotismo borbónico no puede resistir el ímpetu de los “camisas rojas”, entre los que el pintor se retrata a sí mismo con la espada en la mano. Pero el tono general de la obra es sólo aparentemente épico. En la parte inferior, otro Guttuso, esta vez en traje campesino, es sorprendido en la batalla y yace muerto junto a su carro.

Levi ha subrayado en *Battaglia di Ponte Ammiraglio* el compromiso del artista con el tema representado y su empleo de claves narrativas fácilmente comprensibles para un siciliano:

“La concepción de la batalla, el modo de aplicar los colores, la homogeneidad absoluta del tono, retorna a la figuración de los caballeros y los cruzados de los carros.³⁴ La metáfora de la que parte es todavía una impresión profundamente infantil: el gesto de las espadas, la curva de las heridas, que determina toda la composición.”³⁵

Sin embargo, para Levi, la *Battaglia di Ponte Ammiraglio* no es una mera pintura histórica. La guerra de anexión de Garibaldi trajo a Sicilia la vida moderna y nortea, es decir: extranjera. Significó el fin del absolutismo, pero también el que todo un mundo idílico campesino desapareciese con los borbones. Se ganaron y se perdieron muchas cosas y, a pesar del gran formato de la obra, Guttuso vive este acontecimiento de forma muy personal, pintándose a sí mismo a la vez como revolucionario y como campesino muerto. Por eso escribe Levi que aquí “se superponen un juicio profundo y una experiencia compleja: el del actor y el del espectador: el campesino Guttuso muerto junto a su carro en aquel tumulto y el partisano Guttuso con la espada desenvainada.”³⁶

Precisamente, Guttuso subraya el carácter narrado e ilusionista de la escena mediante la introducción de esos dos autorretratos y de los retratos de otros miembros bien conocidos del partido comunista, como Trombadori, en un tiempo no contemporáneo. Además, superpone una intensa agregación de planos y ángulos de visión típicamente cubista, que combina con el equilibrio calculadamente violento de rojos y azules homogéneos que recuerda a Manet. Semejantes efectos, y el convencionalismo exagerado del conjunto, dirigen la atención del espectador tanto hacia el acontecimiento narrado como hacia los

³³ Antonello Trombadori, ‘Negli studi: Renato Guttuso’, *Numero Pittura*, Milan, 1946.

³⁴ Los carros tradicionales sicilianos están decorados profusamente con escenas medievales de Guerra.

³⁵ Citado en Antonello Negri, op. cit., nota 56, p. 108.

³⁶ Ibid.

medios de expresión mediante estrategias distintas a las de las obras anteriores. Guttuso conmemora un hecho histórico que era parte de la mitología comunista italiana, pero también introduce un debate sobre la posibilidad o no de producir una representación completa y definitiva del acontecimiento e intenta avisar al espectador de los peligros asociados a ciegas ideologías. Así, *Battaglia di Ponte Ammiraglio* no parece un cuadro, sino varios al mismo tiempo, que coexisten y se relativizan entre sí.

Gran parte de la crítica de posguerra, sin embargo, ha tratado esta pintura como un ejemplo de regresión en la obra de Guttuso. Desde su exposición en la bienal de Venecia de 1948, sectores de la prensa venían lamentando el que Guttuso hubiese terminado por adoptar “el estilo de un manual para agricultores”,³⁷ como afirmaba Virgilio Guzzi en *Il tempo*, mientras que el coleccionista y crítico Guido Ballo argumentaba que Guttuso renunció a la búsqueda de nuevos medios expresivos durante la posguerra para convertirse en ilustrador de la política del PCI. Desde entonces, “para Guttuso, un arte nuevo sólo podía nacer del ‘contenido’ y de la posibilidad de comunicación inmediata con las masas.”³⁸ De acuerdo con esto, el artista habría revertido a un lenguaje figurativo “comprensible” en detrimento de problemas intelectuales que le eran contemporáneos y consideraban el arte en términos de libertad y autonomía expresiva.

Cultura popular y cultura de vanguardia

La cultura politizada de masas de posguerra, el impacto de la obra de Gramsci y la influencia de la cultura soviética llevaron a muchos autores de la órbita de la izquierda italiana de posguerra a replantearse el estatus del intelectual y del artista moderno, hasta ahora concebido según el modelo de las vanguardias y el croceanismo, y a preguntarse si era posible una genuina expresión cultural colectiva de las clases subalternas. Para Alberto Cirese, la cuestión se planteaba del siguiente modo:

“Existe al menos una duplicidad de aspectos en el mundo cultural popular: si, por un lado, este está todavía ligado a formas antiquísimas de sometimiento a la naturaleza, está por otro lado en actitud de rebelión y de afirmación de la propia presencia de clase; el proletariado es, por consiguiente, capaz de moverse por sí mismo de las formas tradicionales para alcanzar de manera autónoma formas novísimas de cultura.”³⁹

Partiendo de la constatación de la aparición de estas nuevas formas de expresión, se pedía a los intelectuales que se adhirieran y desarrollasen orgánicamente la opción cultural de las clases subalternas superando el paternalismo. En los primeros años de posguerra la política cultural del PCI se había centrado en la clase intelectual tradicional, la “intelligentsia” y los modos de incorporarla al partido; pero posteriormente el interés se desvió a la profundización y el desarrollo de una cultura “popular” y “proletaria” producida por las masas mismas desde posiciones cada vez más antagonistas a la cultura burguesa. Las razones fueron varias. Por una parte la liquidación de la política de alianzas y frentes populares que había caracterizado al comunismo internacional hasta el final de la Segunda Guerra Mundial. Por otra, la progresiva mercantilización de las vanguardias artísticas. Y ello en un contexto de creciente polarización política tras la expulsión de los comunistas de los gobiernos de unidad nacional en Francia e Italia en 1948 y la división de Alemania en 1949. Entonces la

³⁷ Virgilio Guzzi, *Il tempo*, Roma, 15 de septiembre de 1948.

³⁸ Ballo, Guido, *Modern Italian Painting, from Futurism to the Present Day*, Londres, Thames and Hudson, 1958., p. 164.

³⁹ Cirese, Alberto M., ‘Il volgo protagonista’, *Avanti!*, 8 de mayo de 1951 en Pasquinelli, Carla (ed.), op.cit, pp. 161-165.

política cultural del PCI giró hacia la oposición “antiburguesa” y las discusiones sobre cómo articular a la clase de artistas tradicionales en torno al PCI se solaparon con un debate sobre arte en torno a las siguientes cuestiones: ¿Hasta qué punto el artista, el creador, es una entidad “esencial” y no un producto histórico dependiente del complejo de relaciones económicas y sociales, cuya naturaleza se modifica según se transforman tales relaciones? ¿Era la Revolución Soviética la antesala del nacimiento de ese nuevo artista colectivo? ¿Se asistía a un periodo de disolución de la especialización producida por la división capitalista del trabajo y, por tanto, del propio concepto de artista? ¿Es posible que, en el futuro socialista, ya no haya más genios, sino hombres integrales? ¿Cuál es la labor del intelectual tradicional que se ha apercibido de este proceso?

Los primeros esbozos de una teoría de la expresión artística popular, tras la publicación de partes de los *Cuadernos de la cárcel* de Gramsci (en especial *Literatura y vida nacional*), aparecieron en el ensayo de De Martino “Il mondo popolare nel teatro di massa”, publicado en la revista *Società* en 1949. De Martino pretendía mostrar en este ensayo las raíces gramscianas de la revalorización política del folclore y, a semejanza de la antropología soviética, definir la tarea del intelectual orgánico con respecto a este, dedicando una atención especial al Teatro di Massa. Saliendo al paso de las críticas, la cuestión se planteaba en el contexto italiano de la contraposición entre estas experiencias y la tradición modernista, advirtiendo que el mero contacto de las masas con el mundo de la “alta cultura” podía no producir, en primera instancia, una transformación cualitativa de la cultura popular sino, más bien, un momentáneo “descenso del nivel” de la cultura oficial. Este era el precio que se pagaba por la difusión de la filosofía de la praxis entre la clase subalterna.

Lo mismo que en otros intelectuales de izquierdas de educación croceana, es patente en De Martino el conflicto intelectual entre la tradición de las vanguardias y la necesidad de dar una respuesta a estos nuevos acontecimientos culturales. Como el teórico del realismo socialista soviético Andrei Zdanov, De Martino estaba convencido que la irrupción de las masas en la historia se acompañaba de nuevas formas de expresividad autónoma que rompían más o menos decididamente con la tradición, caracterizando el folclore progresista como expresión de la toma de conciencia del pueblo contra su condición subalterna. Tanto en Zhdanov como en Gramsci y De Martino, la idea se remonta a desarrollos soviéticos de los años veinte y, en especial, al movimiento “Proletarskaya Kultura” (Proletkult) de Alexander Bogdanov y sus desarrollos en los antecedentes del realismo socialista: la Asociación de Artistas de la Rusia Revolucionaria (Associacija Chudožnikov Revoljucionnoj Rossii, AChRR) y la Asociación de Artistas de la Revolución (Associacija Chudožnikov Revoljucii, AChR).⁴⁰ En otras ocasiones, sin embargo, parece que, al igual que Croce, De Martino niega al folclore su carácter progresista y se lo atribuye al intelectual orgánico y al político desde el momento en que estos deben fijar unas coordenadas para la acción revolucionaria que están históricamente dadas: “en cuestiones de acción política, escribe, es necesario tener continuamente en cuenta las tradiciones culturales del mundo popular y subalterno, utilizándolas al menos en sentido progresista.”⁴¹

Gramsci había llamado la atención sobre el relieve particular que adquiriría en Italia la cuestión de la escisión entre cultura moderna y folclore y entre intelectuales y pueblo, pero había renunciado a privilegiar una sobre otra y en su lugar había propuesto establecer una

⁴⁰ Véase Juan José Gómez (ed.) *Crítica, tendencia y propaganda. Textos sobre arte y comunismo 1917-1954*, introd.. ISTPART, Sevilla, 2004, pp. IV-VII.

⁴¹ Ernesto De Martino, ‘In torno a una storia del mondo popolare e subalterno’, *Società*, 3, 1949 en Pietro Angelini, ‘Gramsci, De Martino e la crisi della scienza del folclore’, en Baratta, Giorgio y Cattone, Andrea (ed.), *Antonio Gramsci e il Progresso Intellettuale di Massa*, Milán, Unicopoli, 1995.

relación entre ambas mediante lo que él llamaba una “academia”, identificada con el partido y su política cultural. Esta academia “no debe ser entendida en sentido administrativo o policial, sino en el de la autolimitación de los dirigentes [culturales] es decir, en el sentido de una política cultural”⁴²

De Martino resalta la importancia que había dado el autor de los *Cuadernos* a la crítica de la concepción romántica del folclore, del carácter reaccionario que entrañaba la exaltación sin más de lo pintoresco. Según él, no obstante, esta exaltación de lo pintoresco era un problema derivado del carácter de clase de la “alta cultura”. Era necesario que esta pasara de la nebulosa noción de “pueblo” al conocimiento objetivo del complejo de la clase instrumental y de sus expresiones culturales, insistiendo en que estas también eran un ámbito de la lucha de clases y que, con la eclosión de la sociedad de masas, estaban teniendo lugar nuevas experiencias que evidenciaban, no sólo la dependencia económica y política de las clases populares, sino también un proceso histórico de toma de conciencia de la propia situación subalterna con respecto al complejo de la sociedad y de sus intentos de superación. Según De Martino, “reunificar la vida cultural italiana significa, por tanto, para Gramsci, la formación de un grupo de intelectuales ligado a las necesidades, a las aspiraciones y a los sentimientos de las masas populares y, correlativamente, la disolución del folclore como vida cultural no-orgánica, disgregada, anacrónica y servil de estas mismas masas.”⁴³

La cuestión del “descenso de nivel” de la cultura, debido a la intervención de las masas, fue la que más interés suscitó entre los intelectuales. Este era un problema que circulaba ya en el pensamiento croceano y que también trató Gramsci. La diferencia estaba, según Pietro Angelini en que Gramsci, a diferencia de Croce, pensaba que este fenómeno no traía consigo un complejo de prejuicios a erradicar, sino que la cultura de masas “contiene en sí un principio de superación.”⁴⁴

Cirese presentaba una interpretación diferente, afirmando que, a este respecto, el pensamiento gramsciano era ambiguo, pero se inclinaba por la crítica y la superación del folclore:

“Gramsci había afirmado que el folclore podía ser en cualquier caso tenaz, efectivo y progresista. Esto no implica ni atenúa (sino que de algún modo lo confirma y acrecienta) el carácter implícito del modo de expresión, la falta de organicidad de la combinación, lo fragmentario del estado interno, la pasividad de lo contradictorio, la simplicidad y lo elemental de la categoría intelectual y, en definitiva, la posición subalterna de la clase social a la que pertenece ese folclore [...] Gramsci contraponen el folclore a la concepción marxista, no el folclore y la concepción burguesa [...] El folclore designa en realidad todo aquello que el pensamiento moderno debe eliminar.”⁴⁵

Es cierto que Gramsci definió el folclore como límite de la penetración del pensamiento moderno, pero no desarrolló completamente una teoría del valor político de la cultura popular y, en lugar de eso, se concentró en definir la tarea pedagógica del partido

⁴² Antonio Gramsci, *Folclore e senso comune*, Editori Riuniti, 1992, p. 41.

⁴³ De Martino, Ernesto, ‘Gramsci e il folklore’, *Il calendario del popolo*, 8, 1952, p. 1109.

⁴⁴ Gramsci, Antonio, *Quaderni dei carcere*, Valentino Guerratana (ed.), Turín, Einaudi, 1975, (Q. 1860-61).

⁴⁵ Cirese, Alberto M., ‘Concezioni del mondo, filosofia spontanea e istinto di classe nelle osservazioni sul folclore de A. Gramsci’ (1950) en Eugenio Garín et al., *Gramsci e la cultura contemporanea*, Vol. II, Roma, Editori riuniti, 1976, p. 85.

comunista. De Martino y Angelini fueron más allá de la mera constatación de la oposición entre “alta” y “baja” cultura, porque consideraron que, si el folclore testimoniaba el límite de penetración de la cultura hegemónica, se ligaba inmediatamente al proceso de emancipación y, por tanto, adquiriría un carácter, no de mera negatividad, sino políticamente activo.

La interpretación que De Martino hace del concepto gramsciano de folclore constituirá el eje de su definición de folclore progresista, no sólo en contraposición a las tesis leninistas de la vanguardia política e intelectual, sino también al croceanismo, la otra gran opción político-teórica de vanguardia en Italia. En su contra, Giuseppe Giarrizzo apuntará a su punto más débil, citando la opinión de Croce, que afirma que los elementos del folclore no pueden formar parte de una cultura nacional como tales, sino en tanto “son cosa de arte y no simples elementos de demopsicología.”⁴⁶

Para Giarrizzo, Gramsci transita del concepto romántico de “pueblo” al de “conjunto de clases subalternas e instrumentales”, cuya concepción del mundo y de la vida se expresa en el folclore y se contrapone objetivamente a la cultura oficial. Con esto presupone de forma determinista la existencia de una dualidad dialéctica en el seno de la sociedad, “una implícita, mecánica, objetiva intención contra el mundo culto”⁴⁷ y deriva de ahí la “filosofía de la praxis” como presupuesto teórico de la acción política y cultural comunista.

Del mismo modo se expresaba Vittorio Lanternari en *Belfagor*. Dada la contraposición objetiva entre cultura y clase subalterna, el folclore gramsciano se reduce a propaganda:

“Tratando de la ‘relación entre la filosofía superior y el sentido común’ él [Gramsci] dice que esto está asegurado por la política, del mismo modo que está asegurado por la política la relación entre en catolicismo de los intelectuales y el de los simples. La política, que como acción autoconsciente y organizada caracteriza el momento descendente de la contraposición, se opone muy claramente al mecanicismo y objetividad propia de la cultura popular en su relación ascendente con la cultura hegemónica.”⁴⁸

Pero, en ese caso, a Giarrizzo le restaba definir los conceptos croceanos de “arte” y “demopsicología” y a Lanternari los términos de la relación entre política y cultura popular, ya que da la impresión de que ambos reintroducen la contraposición demartiniana presentando su propio gusto como universal y atribuyéndole, tal vez injustificadamente, un valor “artístico” o “superiormente filosófico” en detrimento de la expresión popular. Para Lanternari, los sistemas políticos influyen sobre la masa como elemento de subordinación a una hegemonía exterior que limita el pensamiento original de las masas populares sin influir positivamente como fermento de transformación íntima de lo que la masa piensa embrionaria y caóticamente. Pero la relación entre la cultura moderna y el folclore, considerada dialécticamente, ha de ser bidireccional, puesto que el conocimiento de lo diverso de sí implica un momento de autoconsciencia. En esto consiste precisamente el análisis de Gramsci, quien también contempla la posibilidad de un nuevo tipo de hombre de cultura que no es aún el de la sociedad socialista, sino el intelectual tradicional que ha evolucionado hacia una alianza con las clases subalternas a partir de la constatación de las

⁴⁶ Croce, Benedetto, citado en Giarrizzo, Giuseppe, ‘Moralità scientifica e folclore’, *Lo spettatore italiano*, nº 4, abril de 1954, pp. 180-184. “Demopsicología” es el término empleado por Pitre para designar el folclore.

⁴⁷ Ibid..

⁴⁸ Lanternari, Vittorio, ‘Religione popolare e storicismo’, *Belfagor*, nº 6, año XI, p. 1054.

contradicciones en las que ha caído su propio proceso de conocimiento, debido precisamente al hecho histórico de la aparición de las masas en el ámbito político y cultural. Según De Martino, el problema de la relación entre masas y élites de Gramsci se resuelve al historizarlo. Las reticencias de Gramsci ante la “barbarización” de la cultura se debían a que su contexto de referencia eran los años veinte y, por tanto, emprendía el estudio del folclore desde el punto de vista de la cultura fascista de masas y de la concepción tradicional del artista como formador del espíritu popular.⁴⁹ Sin embargo, a finales de los años cuarenta y principios de los cincuenta habían aparecido en Italia nuevas formas autónomas de expresión popular que mostraban “la protesta consciente del pueblo contra la propia condición subalterna y que comentaban y expresaban en términos culturales la lucha por la emancipación,”⁵⁰ es decir:

“Con la expansión del movimiento obrero y de su conciencia teórica más alta, que es el marxismo-leninismo, se ha venido determinando en la vida cultural de las clases subalternas de la sociedad burguesa una liberación verdadera y propia de las formas tradicionales de subordinación ideológica y, por tanto, el nacimiento de un verdadero folclore progresista.”⁵¹

A pesar de que Gramsci suministra una definición embrionaria de folclore progresista, para Angelini el concepto que manejaba De Martino tenía una raíz soviética y no gramsciana. Aún así, el antropólogo tendía a integrarlo en el programa de Gramsci que más le interesaba: el de la unificación cultural de Italia. Por su parte, Giarrizzo y Lanternari expresaban una opinión característica de aquellos intelectuales croceanos de bagaje liberal-progresista, pero también encontraron aliados en los sectores leninistas del PCI. Cesare Luporini consideraba el folclore como un vestigio del pasado, reaccionario en todos sus aspectos, y proponía al idealismo croceano una alianza contra el proceso de “barbarización” de la cultura sobre la base del común carácter moderno y de vanguardia. Este autor también recurre a Gramsci en apoyo de su tesis, que había escrito que “la filosofía de la praxis ha debido aliarse con tendencias extrañas para combatir los residuos del mundo precapitalista en las masas populares, especialmente en el terreno religioso.”⁵²

Luporini elogiaba el intento de De Martino de establecer una relación orgánica entre el intelectual y el pueblo a través del estudio del folclore, pero lamentaba su actitud acrítica con respecto al fenómeno, pensando que “esta relación con el pueblo debe darse de modo dialéctico y no de manera estática, ruda, romántica.”⁵³ En su artículo “In torno a una storia del mondo popolare e subalterno”, publicado en *Società* en marzo de 1950 como respuesta a De Martino, afirmaba que la noción de mundo popular y subalterno que manejaba este se

⁴⁹ Un punto de referencia fundamental para formulaciones autoritarias de arte popular es *el Manifesto della pittura murale* de Mario Sironi, pintor y columnista del diario *Il popolo d'Italia*, dirigido por el propio Mussolini. Sironi concebía la cultura como algo que el intelectual produce para el pueblo, y no como el resultado de la propia actividad intelectual popular. Su manifiesto afirmaba que: ‘Nuestra civilización terminará por identificarse con el estilo fascista que emergerá de la pintura mural. La función educativa de la pintura es, sobre todo, una cuestión de estilo. Más que a través del contenido (el enfoque comunista), el arte conseguirá hacer una nueva marca en la conciencia popular mediante el estilo.’ En Mario Campigli, Carrà, Achille Funi y Sironi, ‘Manifesto della pittura murale, ‘La colonna’, diciembre de 1933, reimpresso en Charles Harrison y Paul Wood (eds.), *Art in theory, 1900-1990. An anthology of changing ideas*, Oxford. Blackwell. 1992, pp 401-409.

⁵⁰ Archivo De Martino, R-14, b3 en Pietro Angelini, ‘Gramsci, De Martino e la crisi della scienza del folclore’, en Baratta, Giorgio y Cattone, Andrea (ed.), *Antonio Gramsci e il Progresso Intellettuale di Massa*, Milán, Unicopoli, 1995, p. 68.

⁵¹ De Martino, Ernesto, ‘Il folclore progressivo, *L'Unità*, 28 de junio de 1951, p. 3.

⁵² Gramsci, Antonio, ‘Il materialismo storico e la filosofia di Benedetto Croce’, Einaudi, Turín, 1948, citado en Luporini, Cesare, ‘Intorno alla storia del mondo popolare e subalterno’, *Società*, año VI, nº 1, marzo de 1950, pp. 95-106.

⁵³ *Ibid*, p. 106.

refería a un conglomerado social heterogéneo desde el punto de vista interno, que incluía al proletariado industrial, las mujeres, la masa campesina y los pueblos coloniales y semicoloniales. Tal noción de “subalterno” tenía el defecto de agrupar todos estos sectores según una categoría que más bien formaba parte del imaginario burgués. Diferente es, sin embargo, la opinión expresada por Franco Fortini desde el diario *Paese sera*: puesto que De Martino había situado bajo el concepto de “mundo popular y subalterno” a un conjunto cuya característica común consistía en compartir la conciencia de la opresión, esta agrupación no se había constituido, pues, desde el punto de vista de la burguesía, sino del de estos grupos, y “presupone una cultura completamente histórica, no ‘mágica’, no ‘analfabeta’, no ‘subalterna.’”⁵⁴

Luporini pensaba que el folclore era mera falsa conciencia, un reflejo deformado de la cultura de la clase dominante que obstaculizaba el proceso de emancipación del proletariado. Por consiguiente, en lugar de trazar distinciones sin fundamento entre sus elementos progresistas y reaccionarios, se debía elaborar una alternativa que liberase al proletariado de su subordinación a la cultura de la clase dirigente y lo hiciese evolucionar hasta que se encontrase en condiciones de crear la suya propia.

La alianza con la cultura burguesa de vocación pedagógica era, para Luporini, un aspecto positivo y permanente del marxismo que continua durante la fase socialista hasta el comunismo y suponía la imposibilidad de una cultura de la masa subalterna distinta de la cultura hegemónica, junto con un compromiso con el estado cultural de esa masa. Este autor coincidía con Cirese en que Gramsci no propuso la prolongación del folclore popular como parte integrante de una cultura socialista, sino su superación en unas coordenadas históricas concretas. Para él, el error de De Martino consistía en no distinguir el aspecto positivo y en desarrollo del aspecto negativo, la salvaguardia conservadora del pasado, y estaba convencido de que “la capacidad [de la clase obrera] de desarrollar la lucha y de conducir a todo el frente democrático va ligada de forma esencial a su posesión de una doctrina de vanguardia.”⁵⁵

La respuesta de Luporini a “Intorno a una storia del mondo popolare e subalterno,” y la réplica de De Martino suscitaron una batería de opiniones en *Il nuovo corriere*, *Paese sera*, *Il mondo* y *Avanti!*. El momento era propicio para emprender un debate sobre esta cuestión, no sólo por las nuevas experiencias culturales del “cinturón rojo” italiano de la Emilia Romagna y Toscana, sino también por el apogeo de la cuestión jornalera del “Mezzogiorno”. En 1944, el comunista Fausto Gullo había sido nombrado Ministro de Agricultura del gobierno antifascista de unidad nacional con el encargo de emprender una amplia reforma agraria.⁵⁶ En 1945 aparecieron los escritos de Gramsci sobre La cuestión meridional y,

⁵⁴ Fortini, Franco, ‘Il diavolo si travesti de primitivo’, ‘Paese sera’, 23 de febrero de 1950, en Pasquinelli, Carla (ed), op. cit, p. 100.

⁵⁵ Luporini, Cesare, op. Cit., pp. 95-106.

⁵⁶ Los intentos de llevar a cabo una reforma agraria en Italia se remontan a principios del Siglo XIX. En 1806, una gran extensión de tierras comunales había sido usurpada por los propietarios. El entonces Rey de Nápoles, José Bonaparte, decidió otorgar a los campesinos un cuarto de la tierra que previamente era de uso común. El tiempo pasó entre interminables pleitos y frecuentes sublevaciones hasta la anexión a Italia de Nápoles-Dos Sicilias en 1860. Tampoco Garibaldi emprendió entonces una reforma agraria y las usurpaciones de tierras comunales continuaron. El bienio 1949-50 presenció un marcado incremento de las movilizaciones campesinas en el “Mezzogiorno”, una vez que, tras las elecciones de 1948 y la salida del PCI del gobierno, se hizo evidente el fracaso de la reforma agraria planteada por Gullo. El Ministro de Agricultura comunista hasta 1948 había regulado los beneficios de los jornaleros, que no podían ser inferiores al 50% de la producción, y había permitido la ocupación de tierras no cultivadas, siempre y cuando los ocupantes se organizaran en cooperativas y vendiesen sus productos a los graneros estatales. También prohibió los contratos realizados por intermediarios entre los jornaleros y propietarios, patrimonio de la Mafia, lo cual provocó una violentísima respuesta. Junto a esto, la aplicación de los decretos de Gullo se veían obstaculizados a cada paso por los prefectos de la

respectivamente, en 1946 y 1948, Sereni publicó *La questione agraria nella rinascita meridionale e Il Mezzogiorno alla opposizione*. A estos se sumaban los libros de Levi sobre su exilio en Lucania, el interés de los pintores “realisti” por los temas campesinos y películas como *La terra trema* de Luchino Visconti o *Stromboli* de Roberto Rossellini. En este contexto, la intención de De Martino era mostrar la condición de sujeto histórico del campesinado meridional del mismo modo que lo había hecho con el proletariado del norte y del centro de Italia, para lo que buscaba identificar aquellos aspectos de su cultura que no podían reducirse a un reflejo deformado de la cultura dominante y, por el contrario, se encontraban en oposición a esta. Como ejemplo de lo que le interesaba, en un discurso ante la Cámara de Diputados en 1950, Gullo contaba que, en la parte de Calabria donde había nacido, “todas las canciones son lamentos, no hay una sola canción popular alegre; todas están imbuidas de la más profunda tristeza, de una apabullante melancolía que, a veces, roza la desesperación.”⁵⁷

¿Eran esos lamentos cantados un síntoma de la toma de conciencia de los campesinos calabreses ante su situación subalterna y el preludio de su articulación política? Las experiencias novedosas surgidas entre el proletariado de la Italia central no podían equipararse sin más al agregado de fragmentos supervivientes de culturas pasadas y catolicismo que caracterizaba al folclore del sur e incluso al propio marxismo local, que en muchos casos tendía a fundirse con los elementos utópicos y religiosos del pensamiento campesino. Junto a los lazos de solidaridad basados en la vecindad, el compadrazgo y las relaciones familiares, era propio de este pensamiento meridional el buscar refugio en una difusa religiosidad pagana, en la adoración de santos locales, en ritos que eran expresión de una cultura autónoma, pero que no buscaba la liberación por medios seculares, sino mediante el trance, las romerías y las curas milagrosas.

Es obvio que estas prácticas representaban un obstáculo importante para el desarrollo de una organización política y una sensibilidad de izquierdas, lo cual parecía fortalecer aún más la opinión de Luporini que, como se ha visto, consideraba que la definición de “mundo popular y subalterno” de De Martino no distinguía los aspectos progresistas y reaccionarios de la cultura popular, puesto que tampoco diferenciaba entre distintas formaciones sociales

Democracia Cristiana, que empleaban sistemáticamente la policía contra los jornaleros. Entre los casos más significativos, en diciembre de 1949, 20.000 jornaleros de Basilicata ocuparon 15.000 hectáreas en Matera. El mismo mes los vecinos de Montecaglioso ocuparon las tierras de la familia Lacava. La policía tomó el pueblo una semana después, cortando la electricidad y el teléfono a las dos de la mañana y emprendiendo registros casa por casa. Un jornalero resultó muerto en el tumulto y Anna Avena y Nunzia Suglia, las dos mujeres que habían dirigido la ocupación, fueron condenadas a dos años y cuatro meses de prisión. En la Cuenca del Fucino, en febrero de 1950, los jornaleros ocuparon 2500 de las 16000 hectáreas propiedad del Príncipe de Tolonia. El 22 de febrero se declaró una huelga general en la zona en apoyo de las ocupaciones y el 30 de abril los guardias de Tolonia dispararon contra la multitud, matando a dos jornaleros. A la presión de la policía se unió en Sicilia el terrorismo mafioso, sobre todo entre mayo y junio de 1947, cuando tomó tintes de un verdadero golpe de Estado que consiguió dismantelar las organizaciones y sindicatos de izquierda de la isla. Ese año se concentraron en Portella della Ginestra 2000 personas de Piana degli Albanesi, San Giuseppe Jato y San Cipirello para conmemorar el 1º de mayo. La banda de Salvatore Giuliano atacó a la multitud con ametralladoras y granadas dejando 11 muertos y 50 heridos. Emmanuelle Busellini, el único testigo que se presentó a declarar en el juzgado, fue secuestrado y ejecutado, y los carabinieri que salieron en busca de Giuliano sufrieron un misterioso accidente de tráfico tres días después del ataque con 2 muertos y 23 heridos. En 1949, el mismo Giuliano escribió a los periódicos y la policía alegando que “no podía ignorar el crecimiento diabólico de los perros rojos que, animando a los trabajadores con promesas sin sentido, se ha aprovechado y beneficiado de sus votos para convertir a Sicilia en una sierva de la maquinaria soviética.” El 22 de junio de 1947, fueron atacadas con ametralladoras y granadas las sedes del PCI en Partinico y Borgetto, con 2 muertos y 5 heridos; y los locales del sindicato CGLI en Carini y San Giuseppe Jato, con 4 muertos y 7 heridos, a lo que siguieron ataques a la sede del PCI en Cinisi y del PSI en Monreale.

⁵⁷ Gullo, Fausto, *La riforma fondiaria: trent'anni dopo*, Milán 1979, Vol. 1, pp. 428-430.

que se agrupaban bajo esa categoría, desde el proletariado y su cultura, que era un producto moderno, al campesinado, un producto histórico precapitalista. Para él, el mundo popular y subalterno “no es algo indiferenciado [...] sino que, respecto a este, existe una diferencia esencial, que es la de la clase obrera, producto nuevo, producto de la civilización y el progreso y no de la barbarie.”⁵⁸

Este autor avisaba del peligro de caer en la mera exaltación de lo arcaico y lo popular, en el mito romántico de una civilización campesina “esencial”, inmutable a los cambios de la modernidad, mediante el aislamiento arbitrario de sus rasgos más pintorescos, como en el caso de Levi, cuya obra, en muchos aspectos, podía considerarse heredera de la concepción romántica y “risorgimentale” que, en lugar de plantearse la introducción de esta masa campesina en la historia nacional como sujeto activo y consciente, la declaraba protagonista de una historia separada.

Desde el punto de vista práctico, estas consideraciones partían del hecho del tránsito de un amplio sector de intelectuales hacia las posiciones liberales, temerosos de la “nueva barbarie” auspiciada por la izquierda. Otra coordenada era la fortaleza en el sur de la ultraderecha del Partito nazionale monarchico de Achille Lauro, y del uso que este hacía del folclore popular a través del tema de la “Napolitanità”, un término de características similares a las versiones reaccionarias de la “italianità” fascista, que se empleaba para subrayar los rasgos particulares de las tradiciones rurales y el modo de vida napolitanos, en contraposición a la cultura obrera de masas, cuyo principal foco era el norte industrial. En palabras del comunista Mario Alicata, la penetración de la modernidad se combatía con una concepción del Mezzogiorno “como reserva de determinados componentes étnicos e históricos utilizables contra el ‘caos’ y el ‘desorden’, contra aquel hijo diabólico de Maquiavelo y Lutero que sería el socialismo moderno.”⁵⁹

Pero esto era considerado por De Martino un mero error de apreciación del grado de desarrollo intelectual del campesinado meridional el cual, según el antropólogo, estaba ya en la situación de producir una cultura progresista equiparable a la del proletariado del norte. El peligro era el inverso al que planteaba Luporini: tal vez la incompreensión de los intelectuales y los políticos marxistas estaba entorpeciendo la articulación de un movimiento revolucionario jornalero en el sur: “El que, en los Estados burgueses, la necesidad de la lucha empuje a la clase obrera a una política de alianzas con los estratos menos avanzados del “mundo popular”, sobre todo del mundo campesino; el que todavía no se han considerado las experiencias relativas a la revolución proletaria en países cuya tradición histórica es diversa de la del pueblo ruso; todo esto, y aún más, no puede dejar de reflejarse en el trabajo cultural del marxismo como teoría en movimiento.”⁶⁰

El siguiente paso era, por tanto, distinguir los grupos que componían el complejo de las clases subalternas y sus respectivas expresiones folclóricas para sentar las bases de una alianza entre estos sobre la base de la conciencia común de la opresión, poniéndose como objetivo “la emancipación de los pueblos coloniales y semicoloniales y de las clases instrumentales de las grandes naciones colonizadoras [...]”⁶¹

⁵⁸ Luporini, Cesare, ‘Intorno alla storia del mondo popolare e subalterno’, ‘Società’, año VI, nº 1, marzo de 1950, pp. 95-106.

⁵⁹ Alicata, Mario, ‘Il meridionalismo non si può fermare ad Eboli’, *Cronache meridionali*, nº 9, año I, septiembre de 1954, pp. 585-603.

⁶⁰ De Martino, Ernesto, ‘Ancora sulla “Storia del mondo popolare e subalterno”’, *Società*, año VI, nº 2, junio de 1950, pp. 306-309.

⁶¹ De Martino, ‘Intorno a una polemica. Postilla a considerazioni storiche sul lamento funebre lucano’, ‘Nuovi Argomenti’, nº 12, enero-febrero 1955, pp. 33-42.

Alicata intervino en el debate, que se prolongó hasta mediados de los cincuenta, en los mismos términos que Luporini, en lo que se refiere a la crítica de las definiciones “románticas” y “esenciales” del folclore. El dirigente comunista afirmaba que la división entre ciencia y folclore, que es consecuencia de la cultura croceana, se reproducía geográficamente en literatos como Levi y Scotellaro en la división entre el norte urbano e industrial y el sur campesino y subdesarrollado, que se concebía como un mundo aparte, de una lógica aún por descifrar. Esta literatura suponía el retorno extemporáneo a la distinción establecida por Nigra entre cultura céltica norteña y latina meridional. Había popularizado el tema del “Mezzogiorno”, pero también lo había alejado del ámbito de la conciencia objetiva, es decir, se renunciaba a explicar históricamente las razones de su retraso y a identificar el sujeto y la dirección de su superación.

Alicata pensaba que Levi se había limitado a resaltar los aspectos negativos de la cuestión sin decidir una dirección y un apoyo al desarrollo de tal o cual fuerza social: “los esquemas intelectuales de Levi [...] corren el riesgo de oscurecer los verdaderos términos del desarrollo social de este fenómeno.”⁶² La literatura sobre el “Mezzogiorno” dividía ciudad y campo en dos entidades metafísicas, contradictorias, y proponía como solución la acción de políticos puros, algo que, para Alicata, no formaba parte del programa de la izquierda marxista, sino del liberalismo progresista de provincias, típico de los intelectuales de clase media. El dirigente comunista continuaba con una crítica del conjunto de esa clase intelectual del sur, cuyos integrantes se habían unido a un partido obrero, pero “proceden aún con dificultad para asimilar todas las enseñanzas del marxismo.” Este defecto también se encontraba, según él, en De Martino, precisamente por la influencia de Levi.⁶³

Como otros muchos intelectuales de izquierda, De Martino tendía a revestir su pensamiento con conceptos de clase, pero su convencimiento de la primacía de la política no derivaba en una concepción del partido-academia como eje y catalizador de la relación entre los intelectuales y las masas. Como afirma Carla Pasquinelli, a pesar de que su labor se condujo en estricta referencia a Gramsci, se percibe en el antropólogo, “la ausencia total de un discurso sobre el partido y sobre el Estado. El proyecto de reunificación entre los intelectuales y el pueblo, a pesar de su determinación histórica, carece de un momento político unificador, que en Gramsci funda la posibilidad de la recomposición”.⁶⁴ Esta tradicional falta de resolución política de cierto sector de la cultura progresista italiana, su propensión al populismo y a la ausencia de un verdadero análisis de clase, propiciará la llamada al orden de Alicata en representación del aparato del PCI.

A pesar de lo anterior, De Martino no queda excluido de la amplia matriz del marxismo italiano de posguerra, enfrascado, sobre todo, en el análisis de los procesos superestructurales, puesto que, como él mismo afirma, “Mi interés teórico de comprender lo primitivo nacía junto con mi interés práctico de participar en su liberación real.”⁶⁵ Su objetivo consistía en partir de la constatación de la relación entre las condiciones económicas y la

⁶² Alicata, Mario, ‘Il meridionalismo non si può fermare ad Eboli’, *Cronache meridionali*, nº 9, año I, septiembre de 1954, pp. 585-603.

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ Pasquinelli, Carla, ‘Gli intellettuali di fronte all’irrompere nella storia del mondo popolare subalterno’ en Pasquinelli, Carla (ed), *Antropologia culturale e questione meridionale: Ernesto De Martino e il dibattito sul mondo popolare subalterno negli anni 1948-1955*, La Nuova Italia Editrice, Florencia 1977, p. 17.

⁶⁵ De Martino, Ernesto, ‘Intorno a una storia del mondo popolare e subalterno’, op. Cit.

ideología para delimitar un espacio de autonomía relativa de la cultura con respecto a la economía, con la intención de establecer una relación dialéctica entre ambas.

Posteriormente, De Martino irá aproximándose a las tesis de Luporini y Alicata en lo que se refiere a la literatura sobre el sur y a la necesidad de la articulación de los intelectuales locales con las masas campesinas en una organización política según el concepto gramsciano de “academia”. No dejará de reconocer a Levi y Scotellaro el mérito de haber difundido la cuestión meridional entre los intelectuales burgueses y pensará que, para ellos, los campesinos intervienen también en esta cuestión como portadores de tradiciones culturales, pero afirmará que ambos terminan cayendo en un irracionalismo acrítico que era necesario superar si se quería emprender una amplia reforma cultural y social del “Mezzogiorno”.

También Franco Fortini afirmó la distinción entre las necesidades estratégicas derivadas de la situación de retraso cultural de la masa y la actitud romántica con respecto a lo primitivo, pensando que “es necesario ponerse en guardia ante el error corriente de mezclar la piedad histórica respecto al pasado, la prudencia política respecto a la supervivencia del pasado, [...] con aquel respeto verdaderamente reaccionario hacia ‘lo popular.’”⁶⁶ Fortini es el autor más crítico con la tesis de De Martino de la posibilidad de una cultura popular progresista, cuando declara que “es reaccionario aceptar que la clase obrera posee una cultura superior a aquella de la vanguardia elaborada en el fragor mismo de su dialéctica con la cultura burguesa. El proletariado no es el portador, mágicamente joven, de una cultura ‘nueva’, recién nacida. Hay que decir esta verdad jacobina en un país con ocho millones de analfabetos. [...] El proletariado no es el pueblo elegido. Es sólo el destinatario y el realizador de la política, de la ciencia y del arte de sus intelectuales orgánicos.”⁶⁷

Por tanto, para Fortini, la tarea del intelectual era una tarea exclusivamente pedagógica, de divulgación del pensamiento burgués de vanguardia. Estas formas culturales de la burguesía debían ser los instrumentos expresivos preliminares cuya adquisición permitiría al proletariado sistematizar su concepción del mundo, constituirlo como diferenciada en un futuro. El caso soviético y sus manifestaciones de folclore revolucionario no eran aplicables a Italia porque “Si por ‘cultura proletaria’ se entiende aquella de los pueblos del ‘salto revolucionario’ [...] hay que responder que al interés y a la importancia capital que revisten para nosotros aquellas formas corresponde la imposibilidad histórica de asumirlas como formas culturales nuestras [...] Esta es otra cultura que ha resuelto pasajes que a nosotros nos quedan por recorrer.”⁶⁸

Fortini alude a *¿Qué hacer?* en apoyo de su argumentación, donde Lenin afirma la imposibilidad de una ideología independiente elaborada por la propia masa trabajadora en el curso de su movimiento histórico, y a los escritos de Gramsci sobre folclore, donde se considera el origen de la interpretación del mundo de las clases subalternas como los residuos, aún sobrevivientes, de las interpretaciones del mundo de grupos sociales una vez hegemónicos o, como en el caso de la teoría de la clase obrera, como una elaboración de una interpretación revolucionaria del mundo surgida en el seno de la clase dominante, pero nunca como un producto elaborado por la propia masa.⁶⁹

⁶⁶ Fortini, Franco, ‘Contro il mito del popolo’, ‘Avanti!’, 22 de abril de 1950 en Pasquinelli, Carla (ed), *Antropologia culturale e questione meridionale: Ernesto De Martino e il dibattito sul mondo popolare subalterno negli anni 1948-1955*, La Nuova Italia Editrice, Florencia 1977, p.114.

⁶⁷ *Ibid.*, pp.115 -116.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 117.

⁶⁹ Véase Gramsci, Antonio, *Folclore e senso comune*, Editori Riuniti, Roma, 1992.

Tal interpretación revolucionaria del mundo es realizada por los intelectuales orgánicos, que, para Fortini, “no son tales en nombre de un metafísico ‘destino de clase’, de un determinismo o racismo proletario. Ellos son simplemente los intelectuales – cuyos orígenes biográficos del ambiente proletario pueden ser psicológicamente relevantes, pero no necesarios ni suficientes – los cuales han escogido o aceptado – desde el interior de su “intelectualidad”, que [...] tiene sus raíces en el pensamiento y en la técnica de la clase dominante- han escogido, digo, o aceptado como lugar, fin, ámbito, lenguaje, significado de su propia acción a la clase proletaria y su lucha teórica avanzada.”⁷⁰

Fortini partía de la distinción entre la definición de cultura como complejo de la superestructura y como complejo de la actividad científica, filosófica, literaria, artística y técnica. El primer caso se refería a una descripción crítico-sociológica total de una sociedad de clases, mientras que el segundo se refería a las expresiones de la clase políticamente dominante. Por eso no podía hablarse de una cultura proletaria en este sentido. De acuerdo con este autor, la máxima y única expresión del proletariado era su organización política y sindical. En la cultura no tenía lugar una lucha similar a la que se planteaba en el terreno político y económico, es decir:

“Las antítesis y los conflictos reales que se determinan en el seno de una sociedad dividida en clases no se reflejan ‘con igual nitidez’ en las interpretaciones que tal sociedad ofrece de sí misma y de sus propios conflictos; que, en definitiva, la naturaleza de las filosofías y de las concepciones del mundo es siempre mediadora porque es tendenciosamente universal, porque es radicalmente unitaria, porque tiende a explicar las contradicciones.”⁷¹

El problema de la imposibilidad de un folclore progresista fue analizado por Franco Catalano en un artículo titulado “Il mito e la realtà”, publicado en *Avanti!* el 28 de Abril de 1950. Catalano reconoce el peligro de que se generalice entre los intelectuales la consideración mítica de la cultura popular, pero, en lugar de recurrir al ejemplo soviético, sitúa la cuestión en el contexto de Europa Occidental y distingue entre un antes y un después del hecho histórico determinante de la aparición de la masa autoconsciente en la vida pública, para fundar sobre esta base la posibilidad de la existencia de los intelectuales orgánicos y de la aparición de una cepa revolucionaria en el seno de la cultura burguesa:

“Durante casi todo el siglo pasado fue difícil que se crease una clase orgánica de intelectuales ligada al proletariado porque los campesinos o los trabajadores se rebelaban, pero todavía no tenían conciencia de clase y elegían jefes improvisados y extemporáneos y no una cepa propia de intelectuales [...].

Pero, porque ahora la clase trabajadora se presenta como hegemónica, ya no como clase subalterna, consciente de deber aspirar a dirigir la sociedad, sólo ahora es posible la creación de un grupo orgánico de intelectuales de la clase obrera.”⁷²

Catalano continúa acusando a Fortini de mantener la escisión entre intelectuales y pueblo y entre cultura y política, negando la existencia y validez evidente de los nuevos valores culturales generados por el proletariado:

⁷⁰ Fortini, Franco, ‘Contro il mito del popolo’, op. cit., p. 115.

⁷¹ *Ibid.*, p. 113.

⁷² Catalano, Franco, ‘Il mito e la realtà’, *Avanti!*, 28 de abril de 1950, en Pasquinelli, Carla (ed), *Antropologia culturale e questione meridionale: Ernesto De Martino e il dibattito sul mondo popolare subalterno negli anni 1948-1955*, La Nuova Italia Editrice, Florencia 1977, p. 121.

“Es verdad que en nuestro país hay ocho millones de analfabetos, pero ¿Quién puede decir que todos ellos son inferiores en sentido político, en sentido vital, a muchos de los que se consideran intelectuales?

¿Es que las ocupaciones de tierras de los campesinos en el “Mezzogiorno” no crean nuevos valores culturales, más allá de los propios campesinos, en los intelectuales tradicionales burgueses, los cuales pueden sentirse atraídos a orientarse hacia el proletariado?”⁷³

Resurge así, sin embargo, la cuestión de la “barbarización” del marxismo, porque, de acuerdo con De Martino, al irrumpir las masas en la historia, estas “traen consigo sus hábitos culturales, su modo de contraponerse al mundo, su ingenua fe milenarística y su mitologismo.” En cierto modo, De Martino cree que esta “barbarización” de la cultura es un fenómeno inevitable que concierne al propio marxismo.⁷⁴

La consideración de la cultura popular como expresión política que da cuenta de una evolución cualitativa de las masas como sujeto político se convirtió en uno de los principales temas de discusión de la cultura italiana de la segunda posguerra y puede decirse que una de las contribuciones más originales de los italianos al panorama cultural internacional de la época fue, precisamente, la crítica de la cultura moderna de vanguardia a la luz de estos desarrollos, anticipando planteamientos de los años sesenta (por ejemplo de Althusser y su “ruptura epistemológica”) a partir de los cuales puede trazarse una evolución hacia la estética postmoderna en el sentido de la disolución de posiciones rotundas ligadas a una metafísica de lo bello. Por otro lado la eclosión de la cultura politizada de masa en Italia fue una experiencia efímera que, a pesar de los ejemplos que hemos presentado, no produjo un “corpus” suficiente de obras valiosas que por sí mismas evitasen al artista, al crítico o al intelectual de izquierdas en general un sabor de sacrificio de la cantidad por la cualidad. Por otra parte cuanto más se acomodaba el PCI a navegar por las plácidas aguas de la República menos era su interés por el desarrollo de una cultura alternativa a la cultura burguesa oficial y más su deseo de incorporar a los intelectuales a su organización sólo para ganar respetabilidad. La contraposición entre arte de masas y arte de vanguardia típica de la cultura italiana de posguerra se planteó en los ambientes intelectuales, pero jamás alcanzó una síntesis. Más bien, la polémica terminó por olvidarse en el contexto de cambios sociales y económicos radicales que modificaron decisivamente la composición de la clase obrera y el campesinado, entendidos como sujetos revolucionarios, según un modelo de trabajador “de cuello blanco”, mucho mejor educado que el obrero y el campesino tradicional. Además, nuevas formas de comunicación social, como el cine y la televisión, relativizaron decisivamente el valor de los intelectuales tradicionales como elementos formadores de la opinión pública y, de este modo pasó a la historia el proyecto demartiniano de una cultura popular progresista e intelectualmente sofisticada.

⁷³ *Ibid.*, p. 122.

⁷⁴ De Martino, Ernesto, ‘Intorno a una storia del mondo popolare e subalterno’, op. Cit.