

EL REALISMO DE *PADRE, AMO*

CARMELO VERA SAURA
Universidad de Sevilla

En 1975, época de una literatura ajena a cualquier tipo de realismo tradicional, sale a luz la novela de un autor desconocido, *Padre, padrone* de Gavino Ledda, cuyo impacto en la sociedad literaria italiana se debe a dos hechos: su autor, un pastor sardo, había sido analfabeto hasta los veinte años, y en ella rememora de forma autobiográfica su vida, poniendo al descubierto las leyes de violencia y miseria que rigen en la sociedad campesina de Cerdeña, y que pueden ser extensibles a cualquier tipo de sociedad en donde la lucha por la supervivencia y las relaciones humanas codificadas según una tradición ancestral e inamovible rigen los intercambios de los hombres. Nos encontramos ante una obra con intencionalidad realista desde el momento que el narrador pretende contar su experiencia, desde la infancia sometida a la cruel autoridad del padre hasta la fatigosa independencia con el enrolamiento en el ejército a los veinte años y sus estudios universitarios.

Gavino se encuentra sometido a una doble condena, social por una parte, puesto que pertenece a un campesinado que desde siglos sufre la explotación de los terratenientes, y familiar por otra, ya que el padre emplea todo tipo de violencia para castigar las «desobediencias» del hijo. La primera, la condena social, es apenas perceptible en el curso de las reflexiones del narrador. Sólo cuando padre e hijo visitan a otro pastor, jefe de varios empleados, la comida se convierte en signo de diferencia social: pan blanco y cordero para el jefe, pan de salvado y cebada y caldo con restos de comidas para los siervos, y salvado puro para los perros. En esta cena famélica uno de los siervos es obligado a comer en un cascabel oxidado ante la falta de cuchara. Sin embargo, es difícil que Gavino, niño de seis años, fuese consciente del diverso color del pan y de lo que representaba, por lo que en las reflexiones autobiográficas es evidente que se interseccionan el punto de vista del protagonista niño y del narrador adulto, tal y como sucede en el tratado I de *El Lazarillo de Tormes*, cuando Lázaro cuenta la anécdota de su «hermanico»: «Yo, aunque bien mochacho, noté aquella palabra de mi hermanico y dije entre mí: «¿cuántos debe haber en el mundo que huyen de otros, porque no se veen a sí mismos»». Alguna otra indicación de sometimiento social la encontramos en las desgracias imprevistas de la vida campestre, como cuando el ganado muere por la falta de

agua y los pastores se quejan de que sus amos les cobran igualmente su parte de arriendo de la tierra: «Son inconscientes, despiadados estos amos: quieren nuestra sangre. Seré siervo. Le pagaré a mi cochino amo. Y me sentiré libre»¹. La ignorancia y la explotación en la que viven los pastores les hace tener una visión fatalista de la vida: el mundo está hecho de leones depredadores y de corderos desangrados. No se pueden rebelar sino con el propio trabajo para intentar con mil esfuerzos acumular un poco de fortuna y hacerse leones como los terratenientes «thiu Larentu» y don Juanne. Esta es la esperanza del padre de Gavino que ha tratado desde su juventud de limpiar y abonar una tierra para hacerla rentable, es decir, desea si no hacerse «león», sí al menos «zorro» mediante el trabajo y el ahorro. He aquí donde al narrador, desde el punto de vista del presente, expone su teoría ideológica al respecto. Para él esta pretensión desenfrenada del padre por enriquecerse es una muestra del instinto de posesión material que iguala a campesinos y burgueses: «El único lenguaje para llegar era la ganancia: la competición en el trabajo como base moral para entrar en el prestigio social. Es un descubrimiento que me ha sorprendido, pero que tengo que confesar. La paradoja más absurda era que junto a la burguesía que detentaba el poder, nosotros vivíamos nuestra «burguesía inconsciente» como base de la burguesía efectiva. Un cruel descubrimiento. Todo lo contrario de una masa explotada. Es triste ahora para mí saber que los pastores no conocen esta verdad. Vivirán aún despedazándose mutuamente, escupiendo sangre trágicamente por amos que no conocen». Nos encontramos ante la visión ideológica que predomina en toda la obra al denunciar la competitividad de los oprimidos y su afán burgués de riqueza. Ledda no critica el aburguesamiento del campesinado con el consiguiente abandono de sus tradiciones tal y como lo sostenía la visión populista de Pasolini, sino que censura las relaciones competitivas y la ignorancia del campesino respecto a su situación de sometimiento ante el terrateniente, amo de la tierra. El hijo del campesino explotado pretenderá cambiar de vida aun a costa de que la explotación continúe en la fábrica ante el amo capitalista, ya que así no morirá de hambre y tendrá más calidad de vida, tal y como piensa Gavino al querer emigrar para trabajar en las minas de Holanda.

Pero esta visión de la explotación social apenas tiene eco en *Padre, padrone*. Fontamara (1933) de Ignazio Silone sí había expresado con toda su fuerza épica la rebelión de uno de los pueblos más pobres de Abruzzo contra las continuas vejaciones que el latifundista, el Empresario, le imponía, al apropiarse del curso del agua que llegaba para regar la tierra. Pero al final la fuerza del Estado opresor (fascista) sofoca las protestas que en un periódico mostraban estos «cafoni», obligándolos a exiliarse o al bandolerismo. Gavino Ledda no narra ninguna rebelión social ya que las dos únicas vías de salvación del pastor sardo eran la emigración al extranjero o el bandolerismo, mal congénito de la sociedad meridional italiana. Precisamente Antonello Argiró, el protagonista de *Gente en Aspromonte* (1930) de Corrado Álvaro, se lanza al bandolerismo para rebelarse contra su condición de sometimiento, y anteriormente su padre había intentado ganarse el prestigio social haciendo que su segundo hijo tomara los hábitos religiosos. El mundo sardo se encuentra fuera de la historia y la familia de Gavino sufre un mayor aislamiento al abandonar el pueblo para vivir junto al rebaño: «Se alejaba cada vez más de la moral común... arrancando para siempre a mis hermanos del mundo oficial, de la historia». «EL Creador cuando ha hecho el mundo habrá pedido ayuda al diablo y le habrá dicho que hiciese Cerdeña», comentan algunos pastores ante la imposibilidad de salir

1 Cito de la edición *Padre, padrone*. Turín, Loescher, 1993 (1ª ed. en FELTRINELLI, 1975, reeditado en 1981).

de la miseria en la que están postrados. La vida y la naturaleza tiene sus leyes fatales, inquebrantables, y el único arma es la resignación, ante la cual Gavino se rebela: «Cada pastor explica sus propios males casi de forma metafísica, fatalista. Tú crees que la culpa es sólo de la tierra sarda, de sus montañas, de sus piedras y encinas». Sólo cuando aprende a tocar el acordeón se da cuenta de sus posibilidades para poder salir de un mundo prehistórico e inmutable, del cual se libra cuando se enrola en el ejército: «A través de mis dedos el hombre de las cavernas, aún intacto dentro de mí, pero sensible en toda su humanidad, comenzó a mitigarse con la música: a excavar dentro de sí y descubrir que más allá de sus campos el mundo no terminaba con el horizonte. (...) Así el CAR de Siena fue el inicio de la socialización de mi yo cavernícola». Existe un determinismo de sangre y de casta que obliga a las familias campesinas a aceptar su miseria sumisa porque ellos son corderos y los poderosos leones, de modo que los hijos de los pastores seguirán siendo pastores. Esta idea atraviesa toda la novela desde que el padre arranca a Gavino de la escuela: «Sabré hacer de él un buen pastor... El estudio es cosa de ricos: es para los leones, y nosotros somos corderos». Es más, el padre intenta por todos los medios que Gavino no estudie cuando vuelve de la vida militar porque un hijo de pastor no debe licenciarse, ya que el «honor» de familia se corrompe. Un hijo licenciado en una familia analfabeta significa una deshonra, igual que las hijas de Bernarda Alba no pueden asomar la cabeza por la ventana para que el pueblo no critique su honor. Nos encontramos ante uno de los valores típicos y ancestrales de la sociedad rural y primitiva: el honor. En un medio en el que las personas están supeditadas al valor que han establecido los «clanes» durante siglos, toda acción diversa es castigada. La sangre de la familia es un determinismo insoslayable ya que es una herencia que ningún vástago puede reprochar. Según el peso de la consanguinidad familiar los descendientes de una familia participan de los mismos vicios (las virtudes no cuentan en este caso) que padecieron sus predecesores. Gavino no puede estudiar, sólo puede ser pastor; la madre del novio de *Bodas de sangre* siente escalofríos porque en la boda estará Leonardo, cuya familia apellidada Félix fue la misma que asesinó a su marido y a su hermano, presintiendo que también su hijo será víctima de la misma, según la sentencia que dicta la sangre, y, en efecto, así sucederá. Del mismo modo este determinismo consanguíneo es patente en *La maldición* (1954) de Fenoglio, en donde Agostino, tras la muerte de su padre, no quiere volver a ser siervo de Tobías sino quedarse a trabajar en la tierra de su familia, pero ante el silencio negativo de su madre y de su hermano, que asume la autoridad del padre ausente, tiene que partir sintiendo que es forzado a servir como si fuese una condena heredada en la sangre: «Sentí en las venas sangre de otros que ya habían servido». También la alusión a la sangre en *Padre, padrone* se asocia a la relación familiar. Existe una peculiar imagen sanguínea cuando Gavino tira las espigas por tierra porque no sabe segar y el padre se enfurece: «Como si las espigas que se me caían fuesen una parte de su sangre y tuviese miedo de desangrarse».

El completo desarraigo de la historia y de la civilización era propio también de la gente lucana retratada en *Cristo se paró en Éboli* (1937) de Carlo Levi que vive en «un mundo cerrado, negado a la Historia y al Estado». En cierto sentido el mundo precristiano de Levi se asemeja al mundo prehistórico de Ledda, pero hay que observar que la realidad del primero está transfigurada a través de lo mítico, de la *atopía*, tiempo y lugar *ab origine*, según apunta Nieves Muñiz², anclada en un mundo preedénico donde no existe pecado ni redención porque

2 MARÍA DE LAS NIEVES MUÑIZ MUÑIZ, «Il messaggio di «Cristo si è fermato a Eboli»», *Critica letteraria*, núm. 46, 1985, pp. 57-70.

a él no ha llegado el cristianismo. Gavino Ledda no efectúa ningún viaje ni ve como positivo el mundo de los pastores anclado en el tiempo porque como parte sufriente (al contrario de Levi que es un viajero de lujo que busca en cierto modo exorcizar su yo a través de una tierra ignota), su única pretensión es salir de él, aunque añore la madre naturaleza en sus inicios militares debido a la inadaptación a la sociedad humana: «...los dialectos de la naturaleza... eran la única sangre con la que palpita mi corazón que rozaba el infarto. Un espíritu ferino me rugía continuamente y me sugería saltar aquellos muros».

En *Padre, padrone* la rebelión se sitúa en el ámbito familiar, el hijo que se rebela contra el padre violento. Es un reflejo más de la violencia de una sociedad arcaica, patriarcal, campesina, alejada de todo vestigio de civilización, sometida a la ley nomotética del más fuerte: «El orden social del pastor coincidía con un orden íntimo hecho biológico. Faltar a la ley del padre equivalía a negar el orden natural e inmutable de las cosas». Al menos cuatro o cinco palizas dan cuenta de esta violencia: cuando el niño se asusta ante la presencia de una culebra, cuando se distrae del trabajo por hablar con el hijo de su vecino pastor, rigurosamente prohibido por la ley patriarcal, cuando una madrugada no tiene fuerzas para levantarse porque el trabajo lo ha extenuado, o cuando la leche se mancha de los excrementos al ser ordeñadas las ovejas. A causa de la segunda de ellas el propio médico reprocha la violencia del padre: ¡«Vosotros educáis a los hijos como las bestias que educáis para la carga o el yugo!». Usáis siempre el látigo o el bastón!». Incluso el autor confiesa, para dar una mayor fuerza realista y captar la benevolencia del lector, que conserva todavía alguna huella en la cara y el dolor en su alma. En el tratado I del *Lazarillo* también se queja de que se ha quedado sin dientes a causa del jarrazo que le da el ciego, «sin los cuales hasta hoy me quedé». Ya desde el inicio Gavino es arrancado de la escuela por su «propietario». Cuando es llevado al campo a trabajar y se resiste lo ata a la cintura tras el trote del burro, «prisionero de su voluntad». Solamente cuando Gavino está a punto de partir para ingresar en el ejército el padre-amo vuelve a su posición de padre, desapareciendo la relación de autoridad posesiva: «El único arma a la que cada uno recurría para permanecer dentro de la relación jerárquica era el silencio. Me avergonzaba de ser hijo delante del dueño que me había dominado siempre. El, embarazosamente, traicionaba más o menos el mismo sentimiento: el temor de ser padre». La última escena de autoridad patriarcal acaece cuando Gavino se licencia del ejército para seguir estudiando y el padre no soporta esta presencia improductiva del hijo en casa, pero ya entonces la fuerza física de éste es superior a la del padre, que sufre la humillación de no poder ser dueño de su hijo.

El tema de la autoridad paterna y patriarcal constituye un arquetipo literario y antropológico. En el mito está representado por Cronos devorando a sus hijos para conservar el poder ante el presagio de su destronización. Pero finalmente Zeus logra, como Gavino, la victoria sobre el padre. La potestad patriarcal es sobre todo patente en las sociedades rurales, primitivas, en donde los hijos son mano de obra y están a merced de la voluntad paterna, o en otros casos, materna, como la madre que tiraniza a sus hijas en *La casa de Bernarda Alba*: «Aquí se hace lo que yo mando». Pasolini trata a menudo sobre la relación padre-hijo en sus obras asociada al mito, sin adherencias a un posible «realismo». En *Affabulazione* el padre, un rico industrial lombardo, a partir de un sueño premonitorio (en el teatro clásico encontramos el oráculo que le avisa de su futura muerte a manos de su hijo Edipo) desea la muerte de su hijo cuando éste se encuentra en la plenitud sexual de su juventud. Pasolini imprime tal ambigüedad lírica a ambos personajes que terminan confundiendo sus roles de forma que «el padre es hijo en

competencia con el hijo, que, en alguna medida, es también padre»³, y si el padre asesina al hijo, al final la sombra de éste increpa al padre convertido en vagabundo, tras cumplir la condena de cárcel: «¡Vete dentro de tu vagón!». Padre e hijo no son sino desdoblamiento del autor, sombras del mito de Edipo, tipos alegóricos en continua fricción cuyo fin no existe, ya que ellos son todos los padres y los hijos. Quizá el intento de adaptación del mito a la sociedad moderna, tal y como hace Pasolini, fracasa por simple inadecuación, ya que el mito, como expone Steiner en *La muerte de la tragedia* (1967) es propio de sociedades no evolucionadas.

En *La familia de Pascual Duarte* el matricidio de Pascual esta inducido por una voz oracular que aleja a la novela de un verdadero realismo, sin que además existan verdaderas razones para tal acción: el protagonista sabe que está accionando su propia muerte, y así sucederá, no por el crimen de su madre sino por el del conde de Torremejía. De forma que la violencia de las acciones no tienen causa alguna si no es en la propia naturaleza del hombre animalizado, maldito. Existe cierta similitud entre la violencia sanguinaria de Pascual y la del padre de Gavino, ya que si el primero mata a un perro, a un burro, a un hombre del pueblo, a su mujer, a su amante el Estirao, a su madre, y al conde de Torremejía⁴, como indica en la dedicatoria del libro, el padre de Gavino mata a una culebra, a una gallina, y metafóricamente casi al hijo. Pero la violencia de Pascual Duarte está más alejada de un realismo legible ya que no se describen o verifican las causas de tanta violencia, sólo explicable por el temperamento irascible o abocado a la fatalidad de Pascual, vaticinado por «un mal aire traidor»: «Se mata sin pensar, bien probado lo tengo; a veces, sin querer», confiesa Pascual, cuando el odio hacia la madre ya ha engendrado el sentimiento matricida. Ya al principio de la novela nos habla de la madre «desabrida y violenta, poco amiga del agua... lo resolvía todo a gritos», que no quiere que vaya a la escuela porque «para no salir en la vida de pobre no valía la pena aprender nada». El verdadero odio comienza cuando muere ahogado en una tinaja su hermano Mario. Cuando Pascual se casa por segunda vez con la Esperanza a la madre le «quemaba la sangre con su ademán, siempre hurraño y como despegado, con su conversación hiriente y siempre intencionada, con el tonillo de voz... en falsete y tan fingido como toda ella», por lo tanto la autoridad y la ausencia de afecto nutren el odio en el hijo. La causa inconsciente de la violencia de Pascual es la figura materna.

En *Padre, padrone* están presentes las relaciones telúricas, de modo que Thiu Juanne cuenta a Gavino cómo su antepasado Thiu Giommara es asesinado cuando es invitado a comer por otros pastores. Cerdeña es, como Andalucía, una tierra dominada por comportamientos irracionales, trágicos. El bandolerismo de Cerdeña o Apulia, al que también alude Gavino Ledda como realidad presente y como vía de supervivencia, ¿no tiene su semejante español en el bandolerismo poetizado por el novio gitano del *Romance sonámbulo* de Lorca?

3 GIORGIO BARBERI-SQUAROTTI, «La falsificazione della tragicità: il teatro di Pasolini». *Le maschere dell'eroe. Dall'Alfieri a Pasolini*. Lecce, Milella, 1990, p. 42.

4 Como interpreta Miguel García-Posada, ya señalado por Eugenio de Nora, *La novela española contemporánea (1927-1960)* (Madrid, Gredos, 1962), la novela de Cela tiene un antecedente literario en la novela corta del sevillano José López Pinillos, *Cintas Rojas* (1916), en la que un jornalero cordobés mata a la familia (8 personas) de un compadre para robarles dinero e ir a los toros, por lo que tiene similitudes con la novela celiana: la violencia desenfrenada, el ambiente de miseria del protagonista y la inclinación patológica a matar, como le sucede a Pascual Duarte («La otra familia de Pascual Duarte», *El País*. 1 mayo 1993). Otro factor del no realismo de la obra de Cela son los galleguismos dentro de una obra ambientada en el campo extremeño.

En *La muerte de la tragedia* (1968) Steiner expone que la tragedia clásica muere con Shakespeare porque es «una expresión de la fase pre-racional de la historia; se funda en la noción de que hay en la naturaleza y en la psique humana fuerzas ocultas y no controlables capaces de enloquecer y de destruir», y la verdadera tragedia sólo puede ocurrir «donde la realidad no ha sido enajenada por la razón y la conciencia social»⁵. La tragedia humana en su sentido lato es propia de sociedades sin clases y sin racionalidad, en donde el instinto se identifica con la antigua mitología en cuanto poderes sobrenaturales que están más allá de la razón y la conciencia. Si para los griegos la naturaleza interviene en los actos humanos con su «poder misterioso», como decía Lorca, también interviene en *Bodas de sangre* o en *Padre padrone*, en donde «el orden social del pastor coincidía con un íntimo orden biológico. Infringir las leyes del padre equivalía a negar el orden natural e inmutable de las cosas». Por ello mismo la naturaleza es la fuerza destructora del mundo que había levantado con sus manos el padre de Gavino cuando en el invierno de 1955 un frío polar hieló todos los árboles que tenía plantados desde su temprana juventud. La naturaleza se convierte en fuerza trágica que puede desmoronar la vida de los humanos en el mundo primitivo, es la *dura nutrice*, como la llama Leopardi en *La retama*: «dura nodriza.../con leve movimiento en un momento anula/en parte y puede con más fuertes/movimientos súbitamente/aniquilar todo».

Toda sumisión en las relaciones humanas conlleva una animalización del sujeto domeñado, no en vano tanto en *Padre, padrone* como en *Cristo se paró en Éboli* el hombre sometido es considerado como una «bestia de carga». También en *La maldición* de Fenoglio, cuando Agostino es contratado por siete marengos al año para trabajar en la hacienda de Tobías es «palpado como si fuese una bestia para comprar». Pero también el verdugo se animaliza, también Tobías es siervo del verdadero propietario de la hacienda y el padre de Gavino depende de la voluntad de los terratenientes y de los caprichos de la naturaleza. Las comparaciones e identificaciones de los actos y comportamientos humanos con las acciones animales son constantes en *Padre, padrone*, y vienen a subrayar el primitivismo y la reducción de lo humano a lo animal. En una sociedad donde la relación humana no existe los animales son el modelo de comportamiento. Para el padre de Gavino la sociedad humana está formada de leones, zorros, ovejas y salvajina. El padre es para Gavino un «halcón hambriento», un «perro hidrófobo», un «león hambriento», una «rapaz solitaria», más «salvaje y fuerte» que otras rapaces que sobrevuelan la carroña. Cuando es arrancado de la escuela Gavino se siente como una «liebre desanidada de la madriguera», cuando comienza el aprendizaje se siente como un «cordero inmerso improvisamente en un rebaño extraño en el que se destetan», cuando se pierde es como uno de esos «animales cuando se pierde tras el amo», cuando se siente adolescente se compara a un pájaro que se quiere ir del nido: «ya grandes, los hijos, imitando a los pájaros debían tomar vuelo de su nido, posiblemente para no volver más», retomando el tópico pascoliano del nido familiar. Luisa y Antoni, dos criados de Thiu Larentu, se abrazan, «restregándose como conejos»; incluso el «viento ulula sobre las hojas como un lobo hambriento», que nos recuerda el poema *Viento (Sirio, 1929)* de Attilio Bertolucci: «Como un lobo es el viento/que baja de las montañas a la llanura». Por el contrario los animales son para el padre modelo de vida libre: «No necesitan vestidos ni casa para dormir: pernoctan donde les cae la noche. Su única preocupación es buscarse de comer. No se explotan. Cada uno se come lo que encuentra. Nosotros trabajamos y otros comen». También Gavino, cuan-

5 Apud. A. JOSEPHS/J. CABALLERO, introducción a *Bodas de sangre*, Madrid, Cátedra, 1992, p. 16.

do piensa en la huida, llega a envidiar la suerte de los perros que al menos tienen un amo que los cuida: «Tú sólo eres el siervo de fulano o de mengano. Los perros en este sentido son más libres que nosotros. Allí será diverso, el amo existirá pero al menos te tratarán como a un perro: te llamarán por tu nombre, el dinero que gane me lo gastaré yo». Cuando se despidió de su padre y éste le da unas monedas Gavino las coge «con la cabeza gacha como uno de esos perros pastores que por tener poca confianza con el amo cogen la ofrenda tímidamente». Pero, al mismo tiempo tiene miedo hacia lo desconocido, vive como una «liebre asustada que para huir de la boca de los perros se repara en un barranco con las orejas alargadas». Ya en el ejército Gavino sigue a los demás compañeros «como si fuese una oveja detrás del rebaño», y bala un «presente» cuando los superiores lo requieren, y al encontrarse en un ambiente extraño donde ni siquiera entiende el italiano su condición de oveja perdida grabada indeleblemente en la conciencia le aflora: «Ahora allí debía pastar y mis balidos no tenían ningún sentido. Durante algunos días me sentí como una cabeza de ganado tirada repentinamente en un rebaño extraño: desconfiado de mis nuevos compañeros». Igualmente cuando estudia el curso militar consigue la confianza de un compañero para que lo ponga al día, y está tras él «como un cachorro», estudia hasta en los servicios «como un perro de caza codiciaba la interpretación de aquellas fórmulas que me había dado él y lograba desanidar la presa de aquella selva de palabras que jamás había oído». Cuando se presenta al curso de radiomontador lo hace «con los colmillos afilados y como un jabalí enfurecido podía irrumpir en aquella madeja de materias». Y cuando le escribe al padre para comunicarle que quiere dejar el ejército porque en él ve la reproducción de la vida campesina de corderos y leones, se siente como un «hervíboro obligado a comer carne». Una vez ya en el pueblo centrado en el estudio «estudiaba con la rabia en el cuerpo meditando como un zorro». El mismo Gavino identifica su comportamiento con el de un perro que come del cubo de su amo cuando quiere comprender la reacción de su padre al licenciarse de la vida militar y estudiar en el pueblo: «Me imaginé integrado en el ambiente de Siligo y entonces me pareció natural que a los pastores sucediese como a los perros cuando el amo le da de comer en el cubo de siempre. Veía esos perros hambrientos dispuestos a devorar la comida y me ensimismaba hasta tal punto que la casa me parecía un inmenso cubo del cual yo no quería alejarme. El comportamiento de los perros, impacientes y voraces, reflejaba perfectamente el de los siervos. Y mi padre, como todo pastor, había vivido siempre en contacto con el mundo de los animales y había terminado por aceptar como normal esta forma de vida animal».

En *La familia de Pascual Duarte* las comparaciones de personas con animales son numerosas: Mario aparece ahogado como una «lechuza ladrona»; cuando Pascual violenta a su novia Lola, tras haberle mordido la deja «dócil como una yegua joven», su mujer es «ruin como las culebras», y tiene un gesto de «leona atacada», y, junto a su hermana y su madre, aparecen «enlutadas como cuervos». Pascual piensa que «uno está atado a la costumbre como el asno al ronzal», pero también los animales, según la tradición española, tienen un valor vaticinador de mal agüero, como sucede cuando encuentra, tras haber matado a Zacarías, «una lechuza, un pájaro de mal agüero». En *La casa de Bernarda Alba* tampoco faltan las identificaciones ferinas. La Poncia se autocalifica de perro dócil cansado de obedecer: «Pero yo soy buena perra; ladro cuando me lo dicen y muerdo los talones de los que piden limosna cuando ella me azuza»; Angustias, la hermana mayor, le dice a su otra hermana Magdalena: «Guárdate la lengua en la madriguera», con clara alusión metafórica a la liebre; Adela desafía a la criada Poncia sobre la imposibilidad de que conozca la verdad de su relación identifican-

do la verdad con la liebre: «Mira a ver si puedes agarrar la liebre con tus manos»; María Josefa, la abuela, llama a su hija Bernarda «cara de leopardo», a Magdalena la llama «cara de hiena», y a las nietas «¡Ranas sin lengua!»; Pepe el Romano, el novio de Angustias, es calificado por Adela como león.

Otro de los aspectos de este mundo instintivo y animal se observa en la sexualidad, que apenas tiene una válvula de escape en unas vidas aprisionadas por el trabajo de sol a sol, y que se manifiesta de forma incontenible e imprevisible. Sus primeras expresiones las encontramos cuando Gavino tiene apenas seis años y con sus compañeros de juego aprende a hacer competiciones masturbatorias. Desde ese momento el placer solitario será uno de sus solaces en la soledad del campo: «Finalmente a menos de seis años y tras tres meses de pastor había encontrado el único verdadero solaz en mi soledad». También se manifiesta esta sexualidad instintiva en los padres pastores cuando van al pueblo a llevar la leche y descargan sus envites sexuales sobre la mujer lanzándose sobre la cama y bailando «la tarantela», según se nos cuenta en la página de mayor humorismo de toda la novela. Es evidente que en el punto de vista aquí adoptado, como en tantas otras ocasiones y como en toda autobiografía, se intersecciona la experiencia infantil y adulta del narrador protagonista, ya que un niño no puede llegar a percibir estas acciones humanas. Pero la manifestación sexual de mayor «animalidad» sobreviene cuando los pastores tienen relaciones con sus animales, burras, ovejas y gallinas. El mismo Gavino es espectador de una escena de zoofilia entre un pastor de catorce años y su burra. La animalización del mundo pastoril sardo es patente, pues, en los fenómenos más primitivos de la vida: comida y sexualidad.

Muy en relación con la animalización humana se encuentra la identificación del hombre o de sus actos con elementos telúricos, naturales. Gavino niño es considerado por Gavino-narrador como una «semilla y tenía que nacer y germinar sólo en nuestro campo y seguir las leyes del reino vegetal en el barbecho de la soledad, como todos los pastores de Cerdeña. (...) Había entrado en el mundo animal, mineral y vegetal y ya no podía sentirme fuera de él». La asimilación a lo vegetal imprime carácter de inmutabilidad en una tierra sin tiempo, sin cambio ni esperanza. Antes de partir Gavino siente que «en el pecho ardía el fuego dispuesto a lanzar la venganza contra nuestro pasado vegetal». Cuando alude a su poca altura debido al trabajo soportado desde la infancia, se ve como un «vástago a la sombra de la tiranía del bosque. Plantas inmensas me tapaban el cielo con sus ramas y me clavaban a la tierra con sus grandes raíces... absorbiendo y arrastrando las mejores sustancias... Rama moribunda bajo el sol tórrido esperando el invierno». Cuando abandona el campo para incorporarse a la vida militar se siente como un árbol arrancado: «su árbol especial nacido de una semilla desgraciada a merced del viento, pero en compensación, dotado de piernas y movimiento...», y como una «semilla desgraciada que un viento había lanzado en un terreno estéril sobre las piedras». Cuando cruza el mar en la nave hacia el continente ésta le parece un «arado que levantaba un enorme surco», y al aprobar el curso del inicio militar compara su conquista con la quema de un montón de leña. Las comparaciones con cosas físicas y elementales de la vida humana contribuyen a dar una mayor adherencia a lo primitivo, una visión comportamental de la vida; así, el padre le dice que «el trabajo te debe ordeñar como a una teta». A veces las imágenes rozan un impresionismo basado en elementos biológicos, como el rebaño «color de orina». Cuando vuelve tras el primer intento de emigrar a las minas de Holanda y haber insultado a sus tierras, siente tal vergüenza por haber renegado de su mundo que «Ahora me avergonzaba. Había vuelto al manantial que yo mismo había «cagado» y debía beber porque tenía sed».

Cuando se narra la noche de la gran pelea final entre padre e hijo ve a su padre conteniendo la furia «como un trozo de queso podrido corrompido por los gusanos». El mundo es visto por Gavino según el único modelo que ha tenido durante toda su vida, que en definitiva es el modelo de la vida humana: la naturaleza, lo mineral, lo animal y lo vegetal. Todos los actos fisiológicos humanos y los elementos naturales sirven de modelo comparativo para la visión del mundo del narrador.

Al mismo tiempo se cumple la función contraria, la antropomorfización de los elementos naturales, de forma que la naturaleza es un ser humano con el que el niño Gavino dialoga. La personificación del mundo es propia de la psicología infantil, para la cual los árboles, las montañas, las rocas y el viento son figuras vivientes que la imaginación recrea en su soledad. Es también un fenómeno inherente al género lírico, ya que el poeta no puede representar la naturaleza sin darle vida humana así como tampoco puede expresar lo humano sin asociarlo a elementos naturales: ambos procesos están presentes en la poesía porque, en el fondo, son propios del imaginario de la psique humana. Citamos algunos ejemplos: «Veía los valles y las montañas lejanos, desde la grupa, movidos por el paso de la bestia, como si estuviesen danzando para mi acogida». Gavino tiene una comunión misteriosa con la naturaleza, ella le habla con sus dialectos y es la gran confidente del muchacho, hasta el punto que cuando se incorpora al ejército sólo echa de menos el mundo con el que había dialogado durante su infancia. Tras la convalecencia de la primera paliza Gavino se siente ligado indisolublemente a la naturaleza consoladora, única interlocutora en la soledad del niño: «La soledad del bosque y el silencio profundo del ambiente, sólo interrumpido por el viento, por los truenos o la explosión del temporal lejano del invierno, orquestado por el canto de los pájaros y por el complacerse de la naturaleza en primavera, ahora ya no era silencio para mí. A fuerza de escucharlo lo había aprendido y era para mí un lenguaje secreto mediante el cual todo me parecía animado, dinámico y dialogante. Como si conociese todos los dialectos de la naturaleza y los hablase correctamente hasta el punto de tener con ella, en mi silencio recogido, las únicas conversaciones... Mi fantasía transfería nombres y figuras vividas durante la breve infancia de Siligo a las cosas o a la realidad física de nuestro campo... Toda la realidad, desde los árboles a los picos de las montañas, desde las rocas a las grutas, desde las ovejas a las bestias, las identificaba con personas o cosas que yo, ocasionalmente, había visto. A causa de la soledad, la naturaleza para mí representaba un «tú» indefinido: el único tú amigo con el cual poder comunicarse sin vergüenza ni temor... El crujido de la lluvia en el bosque, los truenos y el viento eran las únicas palabras que había oído y con ellas estaba bien». Este diálogo con la naturaleza, así como el gusto y aprendizaje del solfeo, de la música, serán el primer paso hacia el aprendizaje de una lengua, de un código de comunicación que lo pueda liberar de la lengua que lo explota, del sardo paterno. La estancia en el ejército se configura como el inicio de la verdadera rebelión sin violencia del hijo hacia el patriarca, hacia las estructuras coercitivas de su mundo familiar y social, y hacia la cultura inamovible del pastor. He aquí donde el subtítulo de la novela, *La educación de un pastor*, cobra su verdadera importancia, como reflejo de la educación recibida y del autodidactismo de Gavino, que se emancipa de la opresión a través de una lengua de cultura, del italiano. El mismo autor ha expresado al hablar de la lengua sarda la necesidad de una conciencia lingüística y cultural del pueblo de Cerdeña, cuya única posibilidad de progreso ante su postración consiste en adueñarse del italiano como lengua de poder, ya que el sardo representa la lengua del anquilosamiento, de la dominación y del silencio: «...en *Padre padrone* existe una historia personal, basada sobre todo en cuatro

elementos: la relación padre-hijo en la sociedad patriarcal, la dialéctica entre niño y naturaleza como relación pedagógica, la exigencia y la experiencia de la rebelión, la conquista de la libertad a través de la conquista de la palabra. Es obvio que el problema de la lengua no puede ser afrontado fuera de una educación pública y democrática en sentido socialista; de lo contrario, si falta esta conciencia en las clases subalternas, ninguna lengua puede dar la palabra a quien no lucha por conquistarla»⁶. En su segunda novela, *Lengua de hoz* (1977), Ledda dará paso a la voz de las gentes que pueblan Cerdeña, dando a aquéllas la palabra que él ya ha adquirido.

Hace un par de años el pintor Tapiés declaraba en la prensa que la pintura realista era más fácil que la abstracta, levantando seguidamente la polémica. El arte o literatura realista puede ser tan fácil o difícil como cualquier otro tipo de arte. Lo que sí es cierto es que se ha asociado a técnicas literarias menos elaboradas y, por tanto, de mayor legibilidad para el lector: menor metafóricismo, una intriga⁷ sin grandes saltos temporales, una unificación del punto de vista, una mayor descripción en detrimento de la acción, y un tipo de lenguaje más cercano a la lengua media o incluso hablada. Y, desde el naturalismo francés una ambientación en las clases bajas en donde impera el instinto sobre lo racional. Si tomamos *La maldición* de Fenoglio el lector se sorprenderá ante la incompreensión del estilo dialectal del escritor langarolo. Sin embargo, ¿cabe mayor realismo lingüístico que la reproducción del habla dialectal? Si *Padre, padrone* hubiese sido escrita en dialecto sardo, como en realidad hace Ledda con algunas expresiones entre paréntesis, su realismo sería puesto en entredicho precisamente por la dificultad de comprensión, ya que no podría ser leído por la mayoría de los italianos. No siempre el uso dialectal es sinónimo de realismo, como es el caso del dialectalismo expresionista de Gadda. Habría que interpretar qué función tiene dentro de la obra examinada. Ledda hace uso de muy pocos términos sardos, o de otros dialectos, y tiende a italianizarlos en el contexto, así tenemos «tanca» (redil, derivado del catalán), «thiu» por «zio» (tío), «annasare» por «annusare» (respirar), «mudjazu» por «mondezzaio» (estercolero), «palinza» por «collina» (colina)⁸, etc., otros son nuevos, como «scapezzolare» (destetar), o toscanismos, como «meria» (de «meridiare», por sombra) o «uzzolo» por «voglia» (deseo, presente en la última escena del *Mastro-Don Gesualdo* de Verga). El uso dialectal leddiano pretende un realismo experiencial y la visión de un mundo arcaico e inmóvil en el tiempo, a lo cual contribuyen términos antiguos o desusados: «aggavignare» («afferrare», coger).

El efecto realista de *Padre, padrone* proviene antes que nada de su carácter autobiográfico, mediante el cual el autor promete narrar hechos verídicos. El pacto autobiográfico del autor con el lector⁹ es una de las principales razones de realismo. Contra este realismo pragmático

6 MANLIO BRIGAGLIA (ed.), *Gavino Ledda. Dopo «Padre padrone»*, Sassari, Edizioni della Torre, 1978, p. 25 y 166. Vittorio Gacci ha parangonado a Gavino con Ulises, al ver en él la racionalidad contra el primitivismo, cuando habla de la película realizada en 1977 por los hermanos Taviani, «Padre padrone»: la razionalità contro il mito», en MANLIO BRIGAGLIA (ed.), *Gavino Ledda. Dopo «Padre padrone»*, cit., (publicado antes en *Cinemasessanta*, septiembre 1977).

7 Adopto el término intriga según lo define Cesare Segre en *Le strutture e il tempo*, Torino, Einaudi, 1976 (*Las estructuras y el tiempo*, Barcelona, Planeta, 1976), como sucesión temporal tal y como aparece en la obra, luego ordenada por el lector mediante la «fabula».

8 «...cuando necesito una palabra, cuando todo el contexto de la historia narrativa postula la palabra propia del lugar de origen de esta cultura, entonces la recojo y se vuelve una palabra «italiana»», nos dice Ledda en Manlio Brigaglia (ed.), *Dopo «Padre padrone»*, cit., p. 28.

9 Idea sustentada por PHILIPPE LEJEUNE (1975): *El pacto autobiográfico y otros escritos*, Madrid, Megazul-Endymión, 1994.

se ha levantado la crítica estructuralista y deconstructivista, que ven el yo como ser escindido, fragmentado, definido en virtud del otro. Iris M. Zavala¹⁰ ha reaccionado contra estos teóricos apoyándose en la poética dialógico-social y carnavalizada de Bajtin, según la cual la palabra (y el cuerpo) es tomada por un yo (o colectivo) que se rebela contra las estructuras coercitivas y monológicas de poder con intención de transformar la realidad. La dialogía, según la misma estudiosa, se convierte en ideología, en voz socializada que reclama su emancipación. Este cuestionamiento ideológico coincide con la dialéctica histórica que según Lukács existe en la conciencia de clase. Para Lukács la literatura no refleja directamente (aunque haya defendido la teoría del reflejo) la realidad, sino que entre ambas se interpone la ideología. El reduccionismo lukacsiano se produce cuando privilegia la ideología marxista por encima de cualquier otra, que no es el caso de la dialogía bajtiniana. En *Padre, padrone* la voz del protagonista-narrador expresa la emancipación a través de la lengua y la cultura de la opresión paterna y social, y es una voz ideológica ya que equipara a los pastores con la burguesía utilitarista y competitiva. Sólo la adquisición de la lengua y de la cultura liberan de la opresión. Una cultura socializada contribuiría a rescatar al pastor de su situación impotente, ya que el modelo de sociedad dividido en amos y siervos (únicas clases sociales) es perpetuado por estos últimos en virtud de una tradición ancestral que nadie puede violar. Estamos en el otro extremo del populismo pasoliniano. Sólo entonces sería posible una reivindicación del dialecto (que en la novela es marca experiencial y no socio-ideológica), de las conciencias y de los cuerpos oprimidos. Sin embargo, la ideología no entorpece el valor estético-literario de la novela ya que las técnicas discursivas no están al servicio de aquélla¹¹. Lo que expresa *Padre, padrone* es, por encima de todo, la emancipación humana.

Es evidente que el yo cuando se narra, se construye e inventa a sí mismo, y en este sentido realismo en sentido puro no existe, ya que quien cuenta algo, aun sin pretenderlo, transforma lo narrado en base a múltiples factores: clase social, cultura, ideología, traumas personales, etc. En este sentido la literatura no puede reproducir jamás miméticamente la realidad, pues entre ésta y la expresión humana existe siempre la cultura¹², de modo que la obra de arte sería siempre una doble transcodificación de la naturaleza a la cultura y de ésta a la expresión individual. No se puede ir directamente de la naturaleza a su representación pura: «...realidad y arte poseen naturaleza diversa», como afirma Lázaro Carreter¹³. Desde este punto de vista no se puede preguntar «¿cómo la literatura copia la realidad?» sino «¿cómo la literatura nos hace creer que copia la realidad,... qué medios estilísticos, qué estructuras obligatorias pone en juego, consciente o inconscientemente, para crear el estatuto especial del lector «realista»?»¹⁴.

10 *Bajtin y la posmodernidad*, Madrid, Espasa-Calpe, 1991.

11 «cuando está en causa la ideología presente en una obra literaria, la capacidad informativa que la caracteriza puede verse disminuida por fuerza del cuño social y tendencialmente generalizado que preside las referencias ideológicas expresas», Carlos Reis, «Ideología y representación literaria», *Calígrama*, vol. I, núms. 1-2, 1984, p. 142.

12 Jorge Urrutia llama Realidad a la cultura que se interpone entre naturaleza y el hombre: «Frente a la Naturaleza, la cultura social construye una Realidad. (...) El individuo procede continuamente a ordenar, no ya la Naturaleza, a la que no llega, sino la Realidad», *Literatura y comunicación*, Madrid, Espasa-Calpe, 1992, pp. 45-46.

13 FERNANDO LÁZARO CARRETER (1969): «El realismo como concepto crítico-literario». *Estudios de poética*, Madrid, Taurus, 1976, p. 126.

14 DARIÓ VILLANUEVA, *Teorías del realismo*, Madrid, Espasa-Calpe, 1992, p. 168. José M^a Pozuelo Yvancos admite con mayores reservas el realismo pragmático en «La frontera autobiográfica», *Poética de la ficción*, Madrid, Síntesis, 1993, pp. 179-226.

Es decir, según Villanueva, pragmáticamente existe una lectura (o lector) realista, y es la intencionalidad del lector la que dona el carácter ficticio o realista al texto literario, o, en último término, la cointencionalidad de autor y lector. Sin embargo, nunca hay que menoscabar la intencionalidad del autor-narrador, porque en ocasiones puede realizar una estrategia discursiva con ciertos fines: credibilidad de cuanto dice, denuncia social, testimonio histórico, ideológico, advertencia a cuantos se encuentran en su situación, etc. La continua comparación con animales en *Padre, padrone* es un medio retórico del que se sirve el autor para exponer el «efecto realista» y su visión de la vida. La sistemática omisión del autor puede resquebrajar la estructura de la comunicación literaria. De lo contrario también habría que considerar como «ficticia» la historia oral contada por una persona, ya que estaría sujeta a condicionamientos semejantes a los del narrador, de donde se derivaría la «falacia» de todo discurso humano. En *Padre, padrone* el testimonio personal, pero también socio-histórico, es evidente, así como la búsqueda de un público que tome conciencia del mundo narrado. Aún cuando no pueda transformar la realidad, la sola presencia de su voz ya implica un testimonio histórico. Una de las vivencias internas del personaje es la relación ensoñadora, dialogante y pedagógica con la naturaleza. La antropomorfización responde a esta relación. Mientras que la metáfora antropomórfica de la poesía es buscada intencionalmente, sea por exigencia del lenguaje poético, sea por la búsqueda de efectos estéticos, la antropomorfización de *Padre, padrone* tiene una base experiencial, infantil, por ejemplo las montañas danzan a causa del movimiento de las ancas del burro cuando Gavino camina por primera vez al ovil: «Los valles y las montañas lejanas, desde la grupa, las veía movidas por el paso de la bestia». Comparemos esa imagen con esta otra citada de Bertolucci: «Como un lobo es el viento/que baja de las montañas a la llanura,/Acuesta en los campos el grano/por donde pasa hay miedo». Aquí la antropomorfización es narrada, dinámica, crea una acción metafórica continuada, no es una simple imagen instantánea. La antropomorfización poética tiene, digámoslo así, un plus de intencionalidad que lleva a menudo a lo metafórico, a lo onírico, es decir, el animismo metafórico de la naturaleza es inherente a la lírica, pero no se puede decir que esté siempre ausente en la narrativa.

Cada texto es un mundo posible, y como tal ha sido, es o puede ser real, un *tranche de vie*. Ese episodio de vida puede ser también mental. Para que el texto adquiera carácter realista es necesario que el lector confronte la realidad referencial textual con su propia experiencia del mundo, como indica Villanueva: «realismo es igual a donación de sentido realista a un texto del que se hace una hermenéutica de integración desde el horizonte referencial proporcionado por la experiencia del mundo que cada lector posea»¹⁵. Ahora bien, es obvio que cada lector tiene una experiencia diversa en base a múltiples factores, entre ellos por pertenecer a una determinada comunidad interpretativa. Cuando *Bodas de sangre* se estrenó en Nueva York el 11 de febrero de 1934 el público americano no entendía nada y no comprendía cómo los campesinos tenían un lenguaje tan florido y artificioso que «parecían exhibir un dominio de catálogos de horticultura», de «costumbres distantes y primitivas»¹⁶. Es obvio el carácter poético del lenguaje de la tragedia lorquiana ya que las gentes de la tierra andaluza no se expresan así, pero en cuanto al tema, es decir, en cuanto a la violencia homicida por amor en la que mueren Leonardo y el novio burlado, es un *tranche de vie* posible en la realidad andaluza, de

15 *Ibidem*, pp. 144-145.

16 A. JOSEPHS/J. CABALLERO, *Bodas de sangre*, cit., p. 4.

hecho la obra se basa en el llamado crimen de Níjar, por lo que si no es realista en cuanto al lenguaje (y ninguna obra lo es en este sentido, ni siquiera el lenguaje hablado), lo es en cuanto a la diégesis, posible y verificable en la realidad de Andalucía. Igualmente las escenas de zoofilia de *Padre, padrone* pueden ser irreales para un lector que las sienta lejos de su experiencia de mundo (incluso factores inconscientes como la moralidad pueden rechazar una lectura realista), y reales para un lector cuyas vivencias otorguen realidad a esa sexualidad entre animal y hombre. Otros factores, como apunta Lázaro Carreter, son la regularidad y la familiaridad¹⁷ con que se nos presentan determinadas realidades o hechos, y, podríamos añadir, la coherencia que posee un texto para que el lector lo sienta como realista, ya que la incoherencia es sentido inmediatamente como irreal.

Padre, padrone, a pesar de estar escrita en años neovanguardistas, se inscribe en un realismo que nada tiene que ver con el neorrealismo italiano de posguerra. Todos los elementos que la componen son indicios de un «efecto realista»: la temporalidad lineal, el punto de vista es siempre el del autor-narrador-protagonista, si bien existe una intersección entre el punto de vista de Gavino niño y de Gavino adulto, propio de toda narración autobiográfica. Este «efecto realista» es coherente si pensamos que el adjetivo neorrealista ha sido aplicado a obras cuya naturaleza realista ha sido puesta en discusión. En *Gente en Aspromonte* de Alvaro, aun describiéndose un mismo ambiente de pastores calabreses, la atmósfera que los rodea esta envuelta en el sueño, la parábola y la nostalgia de una tierra arcaica, e incluso lo oracular tiene su importancia, como la voz misteriosa que preludia una mejor vida para aquéllos. *Cristo se paró en Éboli*, además de un retrato de los habitantes de un pueblo de Basilicata, es un viaje al interior del yo mediante el sueño literario, un viaje a una tierra ignota, a la tierra de la muerte, hacia un infierno mítico, preedénico¹⁸. *Conversación en Sicilia* (1941) se desliza hacia lo lírico y alegórico con una tendencia al intelectualismo, mientras la narrativa de Pavese tiende hacia el mito de la infancia como edad de oro (sólo *El compañero*, 1947, es considerado realista). La narrativa italiana de este siglo se instituye como un espacio de lo mítico, en donde un texto se convierte en modelo de otro texto creando una ligazón más fuerte que con la realidad. El realismo leddiano se distancia de la literatura neorrealista italiana que florece entre 1940 y 1950, no sólo porque ésta posee un punto de vista moral y supratemporal sobre una realidad histórica al ver al pueblo como alma de la humanidad, con el mito de primitivismo que conlleva, tal y como nos advierte María Corti¹⁹, cuando en realidad estos tópicos espirituales contenían reminiscencias de la época fascista, todo lo contrario de la visión de Ledda sobre la brutalidad y el anquilosamiento con que ve al pastor que vive en Cerdeña, sino porque lingüísticamente en *Padre, padrone* no existe mezcla de italianos regionales y dialectales con el consiguiente efecto de «criollización» (Corti) del lenguaje. El léxico dialectal es puesto entre paréntesis como si fuese lengua paterna y autoritaria, mientras los pocos regionalismos o arcaísmos tienen una función mimética, esto es, de reproducir el ambiente inmovilista del

17 *Estudios de poética*, cit., pp. 12-14. Ya Ortego había expresado esta relación de lo real con lo familiar.

18 «El único momento de verdadera felicidad» acaece cuando el protagonista es «testigo por segunda vez del triunfo de la muerte» de un campesino, como señala NIEVES MUÑOZ MUÑOZ. «Il messaggio di Cristo si è fermato a Eboli», *Critica letteraria* cit. p. 67.

19 «en el topos de la Naturaleza entran la fuerza física como *senhal* del triunfo de la vida (lugar ya «strapaesano»), los valores de lo Primitivo (mitificados antes del neorrealismo) y de lo instintivo, así la Verdadera Humanidad se manifiesta en el alma del pueblo, en su «corazón»... o en su aparente violencia», MARIA CORTI, «Neorrealismo», *Il viaggio testuale. Le ideologie e le strutture semiotiche*. Torino, Einaudi, 1978, p. 68.

campo sardo. *Padre, padrone* tiene quizá su eco literario en *Mastro-Don Gesualdo* (1889), cuya avaricia de dinero y de tierra lo asemejan al padre de Gavino, y cuyo afán de emanciparse de la miseria y del modelo de vida de los que nada tienen lo asemejan a Gavino. Sin embargo, su deseo de escalar socialmente es fallido, las contradicciones de las clases sociales terminan por vencerlo. Gavino supera su estado mediante la cultura, no mediante la riqueza, aunque más tarde pueda convertirse en un burgués. Pero esto es otro problema.