



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**EL TIEMPO Y EL ESPACIO LITERARIO EN
*CASTELLI DI RABBIA***

T E S I N A

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS
MODERNAS (LETRAS ITALIANAS)**

P R E S E N T A :

MÓNICA ADRIANA JIMÉNEZ ALMA



**A S E S O R A :
MTRA. SABINA LONGHITANO PIAZZA**

MEXICO D.F.

2013



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A mi familia

Índice

Introducción	1
I. Alessandro Baricco y <i>Castelli di rabbia</i>	3
I.1. Vida y obra de Alessandro Baricco	4
I.2. Un acercamiento a <i>Castelli di rabbia</i>	5
II. El espacio y el tiempo literario en la narración	8
II.1. El espacio en la narración	9
II.2. El tiempo de la narración	14
III. El tiempo y el espacio en <i>Castelli di rabbia</i>	18
III.1. El tiempo y el espacio en el discurso	18
III.2. El tiempo y el espacio de la historia	28
III.2.1. Quinnipak	28
III.2.2. Espacios con referencia geográfica real	32
III.2.3. Objetos	36
III.2.4. Cronología de <i>Castelli di rabbia</i>	41
Conclusiones	44
Bibliografía	46

Introducción

Castelli di rabbia es la primer novela escrita por Alessandro Baricco, en ella se encuentra el peculiar estilo literario e imaginario que el autor plasma en sus obras posteriores, las cuales lo posicionan como uno de los grandes exponentes de la literatura italiana contemporánea.

Mi interés particular y motivo fundamental de este trabajo es subrayar los aspectos espacio temporales de la historia y del discurso en *Castelli di rabbia*, a partir de la inquietud por analizar las relaciones espacio temporales de toda la obra literaria de Alessandro Baricco.

El lenguaje empleado en la obra, el manejo de distintos géneros literarios, la complejidad de las secuencias narrativas, la disposición simétrica de las dos historias principales, la presencia de microhistorias y eventos del mundo real en la novela son elementos que han influido en mi interés por profundizar en el estudio de ésta.

Mi tarea en este trabajo es mostrar los elementos espacio temporales de los cuales se vale el autor –tanto en el discurso como en la historia– para crear el mundo de *Castelli di rabbia*, con base en la teoría del tiempo y espacio literarios, tomada de textos de narratología.

En el primer capítulo presento la vida y obra de Alessandro Baricco con el fin de dar a conocer el trabajo intelectual a favor de la cultura que realiza el autor. También hago una presentación de la novela centrada en el papel que ocupa cada uno de los personajes y las relaciones que establecen en la historia.

En el capítulo dos me enfoco en el marco teórico del cual me valgo para fundamentar este estudio. Esta sección ofrece un panorama acerca de las teorías literarias presentadas por Luz Aurora Pimentel, Helena Beristáin, y otros estudiosos que abordan el tema del tiempo y el espacio en la literatura.

El capítulo tres abarca el análisis de la obra basado en las teorías de narratología presentadas en el capítulo anterior. Primero centro mi atención en los aspectos espacio temporales referentes al discurso: el esquema de la novela, el título, y las divisiones discursivas que presenta la obra. En segundo lugar abordo los elementos espacio temporales presentes en la historia, como son los lugares y objetos existentes sólo en la novela, los espacios que tienen referencia geográfica real, y la cronología de la historia.

Antes de adentrarnos en el tema del espacio y el tiempo, es importante señalar que el lector, al iniciar la lectura de una obra, hace un pacto de inteligibilidad con el autor, en el cual acepta como reales, mas no como verdaderos, los datos que en el universo de la historia le son referidos. Como dice Umberto Eco: “La regola fondamentale per affrontare un testo narrativo è che il lettore accetti, tacitamente, un patto funzionale con l’autore, quello che Coleridge chiamava ‘la sospensione dell’incredulità’. Il lettore deve sapere che quella che gli viene raccontata è una storia immaginaria, senza per questo ritenere che l’autore dica una menzogna”.¹ Es dicho pacto el que asegura el anclaje de la historia a una realidad comprensible.

¹ Umberto Eco, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, p. 91.

I. Alessandro Baricco y *Castelli di rabbia*

Castelli di rabbia es la primera novela que escribe Alessandro Baricco. Sobre su propia obra Baricco dice: “Sono molto legato a *Castelli di rabbia* perché contiene tutte le mie visioni. Sono rimasto fedele a quelle visioni anche negli altri romanzi”.² Entonces en esta novela radica la fórmula que el autor emplea en el resto de sus obras y por ello mismo considero importante estudiarla.

Sobre el título de la novela, Baricco explica que “Due sono le immagini che lo compongono: il sogno e la rabbia. L’ho scritto in un periodo in cui ero arrabbiato per faccende della mia vita. I castelli, invece, sono il bimbo che sogna e costruisce mondi suoi”.³ El enojo y el sueño son elementos claves en la obra que más adelante mencionaré.

En el título existe también un juego de palabras que evoca dos frases idiomáticas. Por una parte se encuentra la frase “Castelli di sabbia”, asociada con juegos de niños que construyen castillos de arena, como lo indica el propio autor; o bien “Castelli in aria”, que significa fantasear sobre planes futuros en situaciones donde se carece de las bases que puedan sustentar dichas ideas, tal y como le sucede al personaje principal de la novela.

Baricco inserta al inicio de cada uno de los capítulos noes de la novela la última estrofa de la décima elegía de *Las elegías de Duino* de Rainer Maria Rilke: “Y nosotros, que pensamos en una dicha *creciente*, / sentiríamos la emoción / que casi nos abruma / cuando cae algo feliz”.⁴ A esta cita podemos llamarle guía de lectura porque divide el texto en cuatro partes donde a cada par de capítulos le corresponde un verso, mismo que anticipa al lector lo que está por leer y señala la progresión de la historia.

Otra consideración ofrecida por el autor es la importancia del punto central de la novela, donde él inserta elementos inspirados en el compositor estadounidense Charles Ives que “Disseminava quattro o cinque bande nei boschi che suonavano musiche diverse iniziando nello stesso istante e, mentre suonavano, avanzavano fino a raggiungere una radura dove stava la gente”,⁵ y que representa el clímax de la historia pues como veremos es un episodio decisivo para el camino que han de seguir los personajes. Estas

² Entrevista realizada por Cinzia Fiori. En <http://www.oceanomare.com/opere/castellidirabbia/castelli.htm> publicado en 2003.

³ *Ibid.*

⁴ Rainer Maria Rilke, *Elegías de Duino. Los sonetos a Orfeo*, p. 124.

⁵ C. Fiori, *op. cit.*

consideraciones y el marco teórico que más adelante presento forman parte del análisis espacio temporal de *Castelli di rabbia*.

I.1. Vida y obra de Alessandro Baricco

Alessandro Baricco nació en Turín en 1958, estudió filosofía y se graduó con una tesis sobre Adorno y la Escuela de Frankfurt titulada *Scrittura, memoria, interpretazione. Note sulla teoria estetica di T. Adorno*; también realizó estudios de piano en el Conservatorio. Trabajó como *copywriter* en agencias de publicidad, colaboró en *La Stampa* y *La Repubblica*, dos importantes diarios italianos, además participó en programas radiofónicos y televisivos. Fundó en colaboración con otros intelectuales la escuela de escritura Holden y en el 2008, incursionó en el mundo del cine como director de la película “Lezione 21”.

La obra de Alessandro Baricco incluye los ensayos *Il genio in fuga* y *L'anima di Hegel e le mucche del Wisconsin* (2003), dedicado a Rossini; *I barbari. Saggio sulla mutazione* (2006), sobre la relación que existe entre la música y la modernidad, y *Next. Piccolo libro sulla globalizzazione e il mondo che verrà* (2003), un ensayo sobre la globalización. De las colaboraciones para *La Stampa* y *La Repubblica* se desprenden *Barnum. Cronache dal grande Show* (1995) y *Barnum 2. Altre Cronache dal Grande Show* (1998). En 1991 publica su primer novela, *Castelli di rabbia*, a la que le siguen *Oceano mare* (1993), el monólogo teatral *Novecento* (1994), *Seta* (1996), *City* (1999), *Senza Sangue* (2002) *Partita Spagnola* (2003), *Omero, Iliade*, una reescritura en prosa de la Iliada (2004), *Questa Storia* (2005), *Emmaus* (2009), *Mr Gwyn* (2011) y *Tre volte all'alba* (2012). La obra de Alessandro Baricco contiene

diversi stili e generi letterari, figure retoriche, registri linguistici; si passa dal dialogo allo stile libero indiretto, dal monologo interiore al racconto, dal saggio alla descrizione, all'epistola, alla cronaca, alla massima morale, alla poesia, al frammento. La lingua alterna lirismi, conversazioni, prose raffinate forme parlate talvolta anche volgari. [C'è] la ripresa di un tema in formato ridotto o in metafora, ma spiccano l'uso di ossimori, le allitterazioni, i superlativi, il climax, il simbolismo, una punteggiatura elaborata e diversificata.⁶

La versatilidad de Alessandro Baricco lo ha llevado a recibir los premios Campiello y Prix Medici (1995) por *Castelli di rabbia*, Viareggio (1993) por *Oceano Mare*, el Premio

⁶ Alessandro Scarsella, *Alessandro Baricco*, p. 42.

FriulAfría (2011) por *Questa Storia*, el premio Giovanni Boccaccio por *Emmaus* (2010) y el premio literario Cesare Pavese por *Tre volte all'alba* (2012). Algunas de sus obras han ido más allá de la estampa, pues Giuseppe Tornatore lleva al cine *La leggenda del pianista sull'oceano* (1998), una adaptación del monólogo *Novecento*; Eugenio Allegri y Gabriele Vacis llevan la misma obra al teatro y en México también es puesta en escena por Eduardo España. Asimismo, François Gerard hace la adaptación cinematográfica de *Seta* (2007).

En suma, el arduo trabajo que Alessandro Baricco ha realizado a lo largo de los años lo ha posicionado como uno de los escritores italianos más reconocidos dentro y fuera de Italia.

I.2. Un acercamiento a *Castelli di rabbia*

Castelli di rabbia está ambientada entre el final del siglo XIX y el principio del siglo XX en Quinnipak, una pequeña ciudad imaginaria ubicada en algún punto de Europa, cercana al mar, rodeada de campos, colinas, y un río. El medio de transporte son vehículos tirados por caballo y el medio de comunicación el telégrafo. Quinnipak es el escenario de las vicisitudes de personajes que a través de sus sueños, pasiones, deseos, locuras y destinos entrelazan sus vidas.

Los personajes principales de la obra se dividen en dos grupos. Al primer grupo pertenecen el señor Rail, un ferviente admirador de las locomotoras que sueña con construir una ferrovía; su pareja sentimental Jun Rail, una muchacha de cara y labios impresionantemente hermosos que tiene su destino guardado en un paquete azul y Mormy, hijo del señor Rail pero no de Jun, un niño maravillado por las pocas imágenes que entran en sus ojos y que muere víctima de su propia mirada. Andersson es amigo del señor Rail y sabe todo sobre el vidrio; Hector Horeau, un arquitecto que sueña con un mundo de cristal y tiene una enfermedad a la que llama “su demonio personal” es otro amigo del señor Rail. Los tres son apasionados por el cristal.

Al segundo grupo pertenecen Pekisch, un músico que conoce las notas de todas las personas y cosas, inventor de infinidad de instrumentos, pero que irónicamente no posee una nota propia; Pehnt, un niño cuyo destino está marcado por un saco negro que mide su

crecimiento a lo largo de la novela, y que apunta su saber en un cuadernillo color violeta. Los dos viven en la casa de la viuda Abegg, una mujer que inventa su pasado de viuda basada en la correspondencia que mantuvo durante tres años con el subteniente Charlus Abegg, muerto en el campo de batalla. Pekisch no es el esposo de la viuda Abegg ni padre de Pehnt pero con la viuda Abegg tiene una secreta relación sexual, y los dos deciden criar a Pehnt que fue abandonado cuando era tan sólo un bebé. Los tres forman una familia cuya historia se desarrolla paralelamente a la de la familia del señor Rail.

Alrededor del señor Rail, Jun, Mormy, Andersson, Hector Horeau, la viuda Abegg, Pekisch y Pehnt, se encuentran otros personajes cuya participación en la novela es menor y en ocasiones poco relevante porque no trasciende en la novela pero sí afecta el desarrollo de la narración, pues muchas veces el narrador interrumpe las historias que son el hilo conductor de *Castelli di rabbia* para insertar fragmentos de estas microhistorias que aceleran o frenan el paso del tiempo en la historia.

Existen personajes secundarios que cobran relevancia gracias a su relación con los principales, por ejemplo, el secretario Marius Jobbard nos muestra la otra cara del triple suicidio en el que él y el profesor Dallet están involucrados, además de alentar a Pekisch a continuar con sus experimentos; un médico, gracias al cual conocemos el final del Crystal Palace, porque su pasatiempo es inventar biografías de personajes famosos e imaginarios entre los cuales se encuentra Hector Horeau; Charlus Abegg, que en las primeras páginas de la novela es un subteniente enamorado de la viuda Abegg pero cuya relación no llega a consumarse porque muere en el campo de batalla, y que en el último capítulo aparece como el capitán de un barco que lleva a una muchacha al otro lado del mar a cambio de sexo; el ingeniero Bonetti, que asesora al señor Rail en la construcción de la ferrovía pero que ante la falta de recursos para llevar a cabo el proyecto terminan su contrato y años después este último roba el proyecto del señor Rail y es vanagloriado por su contribución para el progreso.

Por otro lado encontramos personajes menores –muchas veces sin ninguna relación con los personajes principales– protagonistas de historias breves e impactantes, como la de la familia Fergusson, propietaria de un negocio que, tras la muerte del padre, cambia de nombre en repetidas ocasiones hasta que la amante del señor Rol Fergusson resulta la heredera del negocio y los hijos, no pudiendo aceptar la situación, la matan y el negocio no

vuelve a abrir. Otra pequeña historia es la de Kuppert, cuyo estado de ánimo se vuelve insoportable tras perder su pierna, por eso su mujer Mary lo abandona y él, años después, la mata sin saber bien por qué. De forma rápida y absolutamente episódica, en la novela se narran muchas pequeñas historias de este tipo, que sin embargo no afectan la historia principal.

Otros personajes que están presentes desde el inicio hasta el fin de la historia son los trabajadores del señor Rail Brath y Mary; Arold, que recorre todos los días, en su calesa, la calle que conecta Quinnipak con la casa del señor Rail y que en ocasiones lleva consigo a Hector Horeau y a Jun; Ticktel que sabe de teología; el señor Harp que sabe todo sobre la tierra; así como los integrantes del *umanofono*⁷ y la banda de Pekisch.

Una vez presentados brevemente los personajes y el contexto de la novela, continúo con la exposición de los elementos teóricos que son la base para este estudio.

⁷ “Era un extraño instrumento. Lo había inventado él. En realidad era una especie de órgano en el cual, en lugar de tubos, había personas. Cada persona emitía una nota” Alessandro Baricco, *Tierras de cristal*, p. 72. (a partir de este punto la traducción de las citas en español de *Castelli di rabbia* son tomadas de Alessandro Baricco, *Tierras de cristal*, trad. Carlos Gumper y Xavier González Rovira, Anagrama, Barcelona, 1998)

II. El espacio y el tiempo literario en la narración

La representación del espacio y del tiempo en la ficción nos permite ubicar y organizar el mundo que será el escenario donde los personajes llevan a cabo sus acciones. En la ficción, tiempo y espacio se desarrollan paralelamente, de ahí que “El concepto de cronotopo eleva el espacio y el tiempo a la condición de protagonistas de la estructura narrativa”.⁸

El término cronotipo deriva de (**cronos**: “tiempo”; **topos**: “lugar”). Para C. Reis, “hablar de cronotopo a propósito de la narrativa (y de un modo general a propósito de toda la literatura) es referir las dominantes espacio-temporales, las imposiciones de proveniencia histórico-cultural y geocultural que se proyectan en el texto narrativo, mediatizadas por sus específicos códigos técnico-literarios”.⁹

El tiempo y el espacio en una obra literaria generan el mundo imaginado de la obra que cobra sentido “en la medida en que el universo diegético entra en relación significativa con el mundo ‘real’”.¹⁰ Gerard Genette define diégesis como “el universo espacio-temporal designado por el relato”; ‘diegético’, por lo tanto, designa ‘aquello que se relaciona o pertenece a la historia’.¹¹

Los elementos teóricos a considerar en este estudio son la descripción, la repetición, los nombres propios, los nombres comunes y los adjetivos, todos pertenecientes al espacio; mientras que la frecuencia, la duración, la repetición y el orden tienen que ver con el tiempo; en una novela no se podrían concebir todos estos elementos sin la presencia del narrador.

El narrador es el elemento central del relato pues él organiza y proporciona el punto de vista de la obra. Existen diversos tipos de narrador en la novela que ocupa este trabajo: en ocasiones se trata de narrador en primera persona –desde el punto de vista de uno de los personajes–, o bien, el narrador en tercera persona, heterodiegético y en ocasiones omnisciente.

⁸ M. Ángel Garrido Gallardo, *El lenguaje literario. Vocabulario crítico*, p. 739.

⁹ Carlos Reis, *Diccionario de narratología*, pp. 48-49.

¹⁰ Luz Aurora Pimentel, *El espacio en la ficción*, p. 9.

¹¹ L. A. Pimentel, *op. cit.*, p. 8.

II.1 El espacio en la narración

El espacio literario integra “los componentes físicos que sirven de escenario al desarrollo de la acción y al movimiento de los personajes: escenarios geográficos, interiores, decoraciones, objetos, etc.”.¹²

El espacio literario “es una realidad limitada que alberga en su interior un objeto ilimitado: el universo exterior y ajeno, en principio, a la obra literaria. (Lotman). El texto consigue representar este espacio infinito, bien a través de la mención sucesiva o simultánea de diferentes lugares, o bien por medio de la superposición de espacios contrapuestos”.¹³

Para el análisis del espacio hay que tomar en cuenta los objetos y lugares que lo constituyen, su organización, repetición, omisión, etc., ya que “la organización del espacio y la función de los objetos que lo pueblan influye en el significado de un hecho”,¹⁴ es decir:

Un espacio construido –sea en el mundo real o en el ficcional– nunca es un espacio neutro, inocente; es un espacio significante y, por lo tanto, el nombre que lo designa no sólo tiene un referente sino un sentido, ya que precisamente por ser un espacio construido, está cargado de significaciones que la colectividad/autor(a) le ha ido atribuyendo gradualmente.¹⁵

Esto porque “en el orden del discurso, todo lo que está anotado es por definición notable: aun cuando un detalle pareciera irreductiblemente insignificante, rebelde a toda función, no deja de tener al menos, en última instancia, el sentido mismo del absurdo, del inútil: todo tiene un sentido o nada lo tiene”.¹⁶

Hay que resaltar también que “la espacialidad del papel donde se distribuyen los elementos del discurso, se funda en el *orden* de tales elementos. Èste está constituido por la relación (no lógica ni temporal dada entre las proposiciones según su ubicación en la cadena discursiva.”¹⁷

Al hablar de espacialidad se deben tomar en cuenta las siguientes particularidades: “por una parte, en el discurso ocurre la representación de un espacio, el de la diégesis, aquel donde se realizan los acontecimientos relatados. Por otra parte, los elementos de la lengua

¹² C. Reis, *op. cit.*, p. 82.

¹³ M. A. Garrido, *op. cit.*, p. 741.

¹⁴ Helena Beristáin, *Análisis estructural del relato literario: teoría práctica*, p. 78.

¹⁵ L.A. Pimentel, *op. cit.*, p. 31.

¹⁶ Roland Barthes, *Análisis estructural del relato*, p. 13.

¹⁷ H. Beristáin, *Diccionario de retórica y poética* p. 198.

construyen el discurso al ser dispuestos conforme a un ordenamiento espacial”.¹⁸ Ambos elementos son necesarios para alcanzar la representación de un espacio diegético.

La descripción es la herramienta que nos ayuda a construir el espacio literario, construcción que inicia con el anuncio del tema que “sirve también para dar una visión de conjunto del objeto por describir.”¹⁹ La descripción es “el despliegue sintagmático de los atributos y partes constitutivas de un objeto nombrado, así como las relaciones que guarda con otros objetos en el espacio y en el tiempo.”²⁰

La descripción “es la puesta en equivalencia de un *nombre* y una *serie predicativa* [...] el nombre del objeto a describir –mismo que inmediatamente se constituye como tema descriptivo– se enuncia, anunciando así el inicio de la descripción; luego, el tema descriptivo se despliega en una serie de atributos, partes y/o ‘detalles’ que van ‘dibujando’ el objeto”.²¹

En un relato, “la descripción crea una ilusión de realidad gracias a que se adecua, no a la realidad, sino a los *modelos* de realidad construidos por otros discursos y que influyen en nuestra percepción del mundo”.²² La descripción crea objetos que, aunque son copiados de la realidad, nunca serán iguales a los objetos reales porque poseen características propias y afines al texto.²³ Asimismo

La descripción particulariza al nombre, le da una consistencia y un perfil individuales, al convertirlo en el lugar de referencia de todas las menciones subsecuentes. De este modo, el texto va construyendo su propia referencia, desplazando así al referente extratextual. Esta capacidad de autoreferencia de los textos explica, en gran parte, el fenómeno de la creación de un universo de discurso imaginario que, sin perder contacto con el mundo del extratexto, no sólo se pueda bastar a sí mismo, sino que pueda referirse a sí mismo.²⁴

La descripción no sólo paraliza el tiempo en la narración sino que también la dota de ritmo, “ya que de ella dependen los efectos de suspenso y la agilidad o lentitud en el proceso de la ‘acción’.”²⁵ Al centrarse la narración en los objetos y modelar sus características, cambia el ritmo de la acción y el relato se instala en el espacio.²⁶

¹⁸ *Ibidem*, p. 197.

¹⁹ L. A. Pimentel, *op. cit.*, p. 66.

²⁰ *Ibidem*, p. 8.

²¹ L. A. Pimentel, *El relato en perspectiva: estudio de teoría narrativa*, p. 25.

²² L. A. Pimentel, *El espacio en la ficción*, p. 69.

²³ *Ibidem*, p. 113.

²⁴ *Ibidem*, p. 38.

²⁵ *Ibidem*, p. 8.

²⁶ M. A. Garrido, *op. cit.*, p. 206.

El sistema descriptivo se estructura a partir de modelos lingüísticos (composición semántica que resulta en un sistema potencial de contigüidades obligadas), lógico-lingüísticos (categorías espaciales que se resuelven en oposiciones binarias, tales como arriba/abajo, cerca/lejos, dentro/fuera, etc.), por modelos extratextuales, provenientes de otros discursos del saber oficial o popular, tales como el de los sentidos, taxonomías científicas o populares, modelos de organización urbana, o provenientes de otras artes (arquitectura, pintura, música).²⁷

En la narración, la iteratividad o reiteración hace posible la construcción del mundo ficcional ya que da cohesión y coherencia a la descripción y convierte determinado espacio en un lugar privilegiado o bien en “la *deixis de referencia*, a partir del cual se organiza toda la descripción.²⁸ Así, al leer repetidas veces el nombre de un lugar u objeto que en un principio era una entidad vacía, éste se transforma conforme se añaden detalles que obligan al lector a dibujar el espacio descrito y a fijar su atención en él.²⁹

Dentro de la descripción podemos distinguir nombres propios, nombres comunes, adjetivos calificativos y elementos que hacen de la descripción “el centro de imantación de los valores simbólicos e ideológicos del relato”.³⁰

Los nombres o sustantivos “son las palabras que utilizamos para designar a los seres u objetos que existen en el universo, tanto en la realidad como en el pensamiento”.³¹ Entre los nombres podemos distinguir los propios y los comunes.

El nombre propio es “el que, sin tener rasgos semánticos inherentes, se aplica a seres animados o inanimados para designarlos”.³² El nombre propio posee un alto valor referencial, pues nos remite a espacios construidos cargados de significaciones que el hombre le ha atribuido con el paso de los años³³, por ello al emplear el nombre de un lugar de la realidad como París, Londres, Egipto en una obra literaria, el lector automáticamente se remite a la información que posee de ese lugar para crear la imagen visual del mismo.³⁴

Utilizar un nombre propio significa “tomar prestados los múltiples sentidos que el texto de la realidad ha ido inscribiendo”³⁵ en ese lugar; entonces “la significación narrativa

²⁷ *Ibidem*, p. 63.

²⁸ L. A. Pimentel, *El espacio en la ficción* p. 22.

²⁹ *Ibidem*, p. 48.

³⁰ *Ibidem*, p. 28.

³¹ <http://csh.izt.uam.mx/ortografia/redaccion/categorias/Sustantivos/sustantivo.html> Consultado el 10 de julio de 2012.

³² http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=nombre%20propio Consultado el 10 de febrero de 2012.

³³ L. A. Pimentel, *El espacio en la ficción*, p. 31.

³⁴ *Ibidem*, p. 29.

³⁵ *Ibidem*, p. 31.

[...] coincide, en gran parte, con la significación cultural que la época le atribuyó”³⁶. Es por ello que “El nombre propio [...] carece de extensión, puesto que el objeto designado es único”.³⁷

los nombres propios históricos o geográficos [...] que remiten a entidades semánticas estables [...] funcionan un poco como las citas de un discurso pedagógico: aseguran los puntos de anclaje, restablecen la performancia (autores-garantes) del enunciado referencial al proyectar el texto sobre un extratexto valorizado, permiten la economía de un enunciado descriptivo y aseguran un efecto de lo real global que trasciende incluso toda decodificación de detalle.³⁸

Una vez presentado el nombre propio con referente extratextual, continúo con el nombre propio con referente intratextual, que ocurre cuando los espacios diegéticos construidos no tienen referente extratextual porque sus nombres no remiten a ninguna entidad de la realidad.³⁹

Los nombres propios que sólo existen en el mundo narrativo mantienen una estrecha relación con el mundo real, porque para su construcción se obedece al sistema de contigüidades obligadas donde se toman en consideración los elementos que constituyen el campo semántico del lexema.⁴⁰ Por ejemplo, si se piensa en el tema “ciudad” forzosamente se deben considerar en la descripción calles, casas, edificios, monumentos, jardines, museos, etc.⁴¹

Estos “sistemas de contigüidades obligadas que orientan y organizan la descripción constituyen tanto modelos lingüísticos como culturales que permiten la adecuación entre la construcción textual ficcional y las construcciones de la realidad”.⁴²

El nombre común es “el que se aplica a personas, animales o cosas que pertenecen a una misma clase, especie o familia, significando su naturaleza o sus cualidades”⁴³ Para Pimentel el nombre común tiene un alto valor referencial y la referencia es siempre a una clase, por ello para su constitución semántica intervienen semas particularizantes que dan mayor precisión en la referencia aunque ésta no deje de ser general.⁴⁴

³⁶ *Idem.*

³⁷ *Ibidem*, p. 33.

³⁸ *Ibidem*, p. 32.

³⁹ *Ibidem*, p. 44.

⁴⁰ *Idem.*

⁴¹ *Idem.*

⁴² *Ibidem*, p. 45.

⁴³ http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=nombre%20propio Consultado el 12 de febrero de 2012.

⁴⁴ L. A. Pimentel, *El espacio en la ficción*, p. 56.

Aunque el nombre común tiene siempre un referente general, en él intervienen elementos que le designan cierta particularidad sobre sus semejantes, de ahí que exista una doble referencia: “una general, *extratextual*; otra, específica, *intratextual*. Gracias a este fenómeno de producción textual, es posible construir un ‘mundo’ de ficción capaz de establecer relaciones significantes, de concordancia o de discordancia, con el mundo real”.⁴⁵

Los nombres comunes que existen en un relato, como casas, calles, perros y gatos, a pesar de existir en la realidad, nunca son iguales a los nombres comunes reales porque pertenecen al campo de la ficción y poseen características que los hacen únicos: “describir un objeto es ‘inventar al otro en el mismo’ pues lo que hace la descripción es construir otro objeto, sí, pero un objeto textual que es más afín al texto que lo rodea que a su referente, y que, sin embargo, no deja de remitir a ese objeto que desencadena la actividad descriptiva”.⁴⁶

Dentro de los nombres comunes se encuentran los objetos que en una obra literaria poseen una carga especial como lo afirma Calvino: “dal momento in cui un oggetto compare in una narrazione, si carica d’una forza speciale, diventa come il polo di un campo magnetico, un nodo d’una rete di rapporti invisibili. Il simbolismo di un oggetto può essere più o meno esplicito, ma esiste sempre. Diremmo che in una narrazione un oggetto è sempre un oggetto magico”.⁴⁷

El adjetivo, aunque carece de referente “en relación con el nombre cumple con una importante función calificativa, y por lo tanto particularizante, que intensifica la ilusión de realidad.”⁴⁸ Su función en el relato es tonal pues da cuenta “de una reacción subjetiva por parte del espectador-descriptor”.⁴⁹

Los semas particularizantes elevan el potencial referencial de un lexema y lo distinguen, al mismo tiempo que “restringen considerablemente tanto la extensión como el campo de comprensión.”⁵⁰ La repetición de los adjetivos pertenecientes a un mismo campo

⁴⁵ *Ibidem*, p. 39.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 113.

⁴⁷ Italo Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il nuovo milenio*, p. 41.

⁴⁸ L. A. Pimentel, *op. cit.*, p. 36.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 27.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 35.

semántico conforman la isotopía tonal que constituyen los puntos de articulación entre los niveles denotativo –o referencial– de la descripción y el ideológico.⁵¹

En resumen, para el análisis espacial de una obra literaria hay que tomar en cuenta la descripción, los nombres propios y comunes y los adjetivos, pues son elementos que ayudan a la comprensión e interpretación del espacio diegético creado en la obra.

II. 2. El tiempo de la narración

El espacio y el tiempo en la narración entran en estrecha relación porque la descripción construye el escenario o espacio de una obra literaria mientras que la narración genera movimiento que en sí se desarrolla en el tiempo y que además representa el tiempo interno de la narración.

Al hablar de tiempo en la narración, podemos decir que existen diversas acepciones en su uso: “el tiempo crónico o convencional (días, meses, años, horas), el tiempo psicológico donde la duración no es sentida de la misma manera por todos, el tiempo lingüístico relacionado con la palabra; el tiempo figurado que es el tiempo de la ficción literaria”.⁵² Conviene mencionar que en una obra literaria “mientras el tiempo discursivo se desarrolla linealmente, el tiempo de la historia es pluridimensional”.⁵³

En un texto narrativo podemos encontrar, por una parte, el tiempo diegético o tiempo de la historia, que “imita la temporalidad humana real; se mide con los mismos parámetros y tiene los mismos puntos de referencia temporal”⁵⁴ y por otra el tiempo del discurso, que determina “el principio mismo de la sucesión al cual no puede sustraerse ningún relato verbal, explica la disposición particular de las secuencias narrativas, con lo cual traza una sucesión no temporal sino textual”.⁵⁵

Hay aspectos de la temporalidad narrativa que debemos tomar en cuenta para su análisis: “La sucesividad que por exigencias del tiempo lingüístico el tiempo literario discurre en torno al eje de la sucesividad, porque la simultaneidad le está vedada a la

⁵¹ *Ibidem*, p. 28.

⁵² M. A. Garrido, *op. cit.*, p. 706.

⁵³ H. Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, p. 488.

⁵⁴ L. A. Pimentel, *El relato en perspectiva*, p. 42.

⁵⁵ *Idem*.

literatura”⁵⁶ y a cualquier discurso oral y escrito. La duración está relacionada con la experiencia temporal que vive el lector y ésta depende no tanto del tiempo diegético en sí, sino del tiempo del discurso, es decir, el primero se mide en imitación del mundo real y el segundo depende del espacio destinado en el texto narrativo.⁵⁷ La repetición tiene que ver con el número de veces que se lleva a cabo un acontecimiento. De acuerdo con Ricoeur: “la repetición constituye la base para la fijación del tiempo –un tiempo que, de otro modo, se escaparía inevitablemente. El autor insiste en que la mención reiterada de un hecho favorece su actualización, denota interés del narrador por él y, lo que es más importante, se convierte en un exponente privilegiado del punto de vista”.⁵⁸ El orden, el ritmo y la frecuencia están directamente relacionados con la repetición pues indican la manera en que los acontecimientos son presentados.

El orden pone en relación “el orden cronológico en el que ocurren los acontecimientos y el orden textual en el que el discurso los va narrando”.⁵⁹ Si estos se alteran y se eliminan las marcas temporales, resultan ilocalizables en el tiempo y a esto se le llama anacronía.⁶⁰

Para Genette existen dos tipos de anacronia: la analepsis, por medio de la cual “se interrumpe el relato en curso para referir un acontecimiento que, en el tiempo diegético, tuvo lugar antes del punto en el que ahora ha de inscribirse en el discurso narrativo”,⁶¹ y la prolepsis, por medio de la cual “se interrumpe el relato principal para narrar o anunciar un acontecimiento que, diegéticamente, es posterior al punto en que se le inserta en el texto”.⁶²

A su vez, las analepsis o prolepsis pueden ser externas, internas o mixtas: son *externas* aquellas cuyo alcance se remonta a un momento anterior al del punto de partida del relato primero. Las *internas*, en cambio, sitúan su alcance dentro del relato primero [...] Las *mixtas*, finalmente, tienen su alcance en un momento anterior al comienzo del relato principal, mientras su amplitud cubre un período de tiempo que finaliza dentro del relato primero.⁶³

⁵⁶ M. A. Garrido, *op. cit.*, p. 706.

⁵⁷ L. A. Pimentel, *El relato perspectiva*, p. 43.

⁵⁸ M. A. Garrido, *op. cit.*, p. 724.

⁵⁹ L. A. Pimentel, *El relato perspectiva* p. 44.

⁶⁰ M. A. Garrido, *op. cit.*, p. 716.

⁶¹ L. A. Pimentel, *El relato perspectiva* p. 44.

⁶² *Idem.*

⁶³ M. A. Garrido, *op. cit.*, p. 711.

Dentro de las internas, podemos encontrar *homodiegéticas* y *heterodiegéticas*: las primeras son aquellas cuyo contenido coincide con el relato base,⁶⁴ mientras que las segundas no se identifican temáticamente con el relato primero.⁶⁵ Genette propone otra división para las analepsis internas homodiegéticas: *completivas*, *repetitivas*, e *iterativas*.⁶⁶

Las *completivas* “se utilizan para llenar vacíos del relato cuya narración fue omitida por el escritor en el momento oportuno y que luego recupera para facilitar al lector una información importante respecto de acontecimientos de mayor o menor relieve”.⁶⁷ Las *iterativas* “remiten a acontecimientos o segmentos temporales semejantes [...] cuya función consiste en rellenar el vacío creado por una elipsis iterativa también”.⁶⁸ Las *repetitivas* son “cuando el relato se vuelve sobre sí mismo de modo explícito y alude a su propio pasado”.⁶⁹

Otros elementos que debemos tomar en cuenta para el análisis temporal son: el anuncio, entendido como “algo que posteriormente se contará con detenimiento”,⁷⁰ las insinuaciones, que “señalan algo de pasada y sin concederle mayor importancia [...] potencian el interés narrativo”,⁷¹ la prolepsis iterativa que “adelanta, mencionándolos sólo una vez, acontecimientos que posteriormente se convertirán en hábito”⁷² y finalmente el esbozo, visto como “una ‘mera semilla’, imperceptible ahí, cuyo valor seminal no se reconocerá sino hasta más tarde y de manera retrospectiva”.⁷³

Los movimientos que regulan el ritmo narrativo son la *elipsis*, el *sumario*, la *escena*, la *pausa* y la *digresión reflexiva*.

La elipsis es “el silenciamiento de cierto material diegético de la historia, que no pasa al relato. Se trata pues de una figura de aceleración, que puede ser *determinada* o *indeterminada*, según se indique o no la duración de la elipsis”.⁷⁴

⁶⁴ *Idem.*

⁶⁵ *Idem.*

⁶⁶ *Idem.*

⁶⁷ *Idem.*

⁶⁸ *Idem.*

⁶⁹ *Idem.*

⁷⁰ *Ibidem*, p. 715.

⁷¹ *Idem.*

⁷² *Idem.*

⁷³ L. A. Pimentel, *El relato en perspectiva*, p. 47.

⁷⁴ M. A. Garrido, *op. cit.*, p. 718.

El sumario se da cuando “el material de la historia sí pasa al relato”⁷⁵ y “se define como un importantísimo factor de economía narrativa al permitir la condensación de un notable volumen de información diegética y, consiguientemente, representa un progreso, un avance, en el discurrir del relato”.⁷⁶

La escena “encarna la *igualdad* o isocronía entre la duración de la historia y del relato (TH=TR). Aunque no reducible a él, la escena encuentra en el diálogo su manifestación discursiva más frecuente.”⁷⁷

La pausa es empleada “para desacelerar el ritmo del relato. Así pues, en este caso la duración potenciada es la del relato (TH<TR). La forma básica de la desaceleración es la descripción”.⁷⁸

La frecuencia tiene que ver con el número de veces que un acontecimiento es mencionado. Hay tres tipos de frecuencia: la singulativa, que acontece cuando “un acontecimiento que ocurre ‘n’ veces en la historia es narrado el mismo número de veces”,⁷⁹ la repetitiva “cuando un acontecimiento sucede una sola vez en la historia pero es narrado más de una vez”,⁸⁰ y la iterativa “cuando sucesos semejantes, que tienen lugar en más de una ocasión en la historia, se relatan sólo una vez”.⁸¹

El análisis espacio-temporal de *Castelli di rabbia* se basará en los elementos teóricos aquí presentados.

⁷⁵ *Idem.*

⁷⁶ *Idem.*

⁷⁷ *Ibidem*, p. 719.

⁷⁸ *Ibidem*, p. 722.

⁷⁹ *Idem.*

⁸⁰ *Idem.*

⁸¹ *Idem.*

III. El tiempo y el espacio en *Castelli di rabbia*

En una obra literaria existe la diferencia entre el discurso y la historia: el discurso tiene que ver con la naturaleza lineal de la comunicación, que obedece a secuencias narrativas y por tanto está relacionada con el espacio que se le designa en el texto. La historia por su parte obedece el orden cronológico de la historia medido a través de parámetros tomados de la realidad.

III.1. El tiempo y el espacio en el discurso

Obedeciendo el orden en que las secuencias narrativas son referidas en el texto, presento la obra de forma esquemática con el fin de ilustrar en general los movimientos espacio temporales que el narrador representa en el discurso.

En la novela predominan dos historias de dos familias poco comunes: la del señor Rail y la de Pekisch. El narrador realiza interrupciones en la narración para adelantar hechos o bien evocar el pasado, logrando así que las dos historias se desarrollen paralelamente. En ocasiones, el narrador omnisciente da la palabra a los personajes para que cuenten su experiencia.

Castelli di rabbia está dividida en siete capítulos, de los cuales seis están a su vez divididos en subcapítulos; al inicio de algunos capítulos Baricco inserta un verso de la última estrofa de la décima elegía de *Las elegías de Duino* de Rainer Maria Rilke. Esto nos da una división de la novela en cuatro partes, que señalo a continuación.

*Und wir, die an steigendes Glück*⁸²

UNO.

1. Llega un paquete para Jun que anuncia el regreso del señor Rail, su esposo. Gracias a la descripción del recorrido del paquete conocemos la casa del señor Rail y a varios personajes. La noticia que trae consigo el paquete es repetitiva y, a través de una analepsis externa homodiegética completiva, lleva a la mención de los habituales viajes del señor

⁸² “Y nosotros, que pensamos en una dicha *creciente*” Rainer Maria Rilke, *Elegías de Diuno. Los sonetos a Orfeo*, trad. Eustaquio Barjau, 5ta ed., p. 124.

Rail, entre los que se destaca la ocasión en que Andersson escribió el “Brevetto” y el día en que llegó Mormy a Quinnipak. Después se habla de la relación amorosa que existe entre el señor Rail y Jun y de su secreto: Jun algún día abandonará al señor Rail y él no la detendrá. Al final hay un esbozo sobre la llegada de Elizabeth.

2. Pekisch y Pehnt se encuentran en un campo realizando experimentos y teorías sobre el sonido. Hay una elipsis pues no se dice que Pekisch envió una carta con los resultados de dicho experimento al profesor Dallet sino que inmediatamente nos encontramos en una prolepsis interna homodiegética donde se narra el suicidio de tres estudiosos del sonido. El narrador regresa a Pekisch y Pehnt que están leyendo el periódico y se enteran sobre las muertes de los estudiosos, tema que transporta al lector a través de una analepsis a la llegada de Pehnt a Quinnipak, y a la historia de su chaqueta negra y cuadernillo color violeta; además se menciona el por qué la viuda Abegg se autodefinió como tal.

DOS.

1. Jun y el señor Rail están nuevamente juntos platicando en la cama. Esta escena es interrumpida por los repiques del campanario de Quinnipak, que nos transportan, a través de una prolepsis heterodiegética, a una entramada historia que refiere la aparición de los primeros trenes sobre la tierra, el tiempo, la velocidad, las imágenes vistas desde ellos, el temor, los libros y el progreso; esta historia marca una pausa en la narración, pues hace que el tiempo de la historia (de ahora en adelante TH) sea menor que el tiempo del relato (de ahora en adelante, TR). Nuevamente los repiques del campanario regresan al lector con Jun y Rail para saber que él ha comprado una locomotora.

2. Este apartado comienza relatando el ensayo musical que Pekisch y los integrantes del *umanofono* realizan cada viernes. Pekisch ordena las melodías a interpretar y resuelve con gran elocuencia los problemas de algunos personajes que participan. Al término del ensayo, Pekisch y Pehnt regresan juntos a la casa de la viuda Abegg y van platicando sobre las notas que posee cada persona, tema que nos lleva al anuncio de lo que pasó a Pekisch en una noche de tormenta.

3. El ingeniero Bonetti y su asistente Bonelli llegan a la casa del señor Rail para planear la construcción y trazar el camino de una ferrovía para Elizabeth. La línea férrea partirá de Quinnipak, y llegará a Morivar. Sobre Morivar se hace un esbozo, pues será más adelante que el lector conocerá la importancia de este lugar.

4. Por medio de una analepsis externa homodiegética vemos a Pekisch en una noche lluviosa corriendo desesperadamente de su habitación a la calle una y otra vez, como un péndulo, buscando la manera de reproducir una nota invisible, provocada por el sonido de la lluvia que cae en combinación con los repiques del campanario de Quinnipak. Este episodio había sido anunciado en el capítulo Dos 2. La viuda Abegg, testigo de este acontecimiento, nos cuenta cómo ese mismo día nace una relación secreta y amorosa entre ambos.

5. El señor Rail, reunido en el jardín de su casa con Jun, Mormy y todos sus trabajadores, los invita a girar sobre su propio eje, paragonando esta sensación con lo que sería estar a bordo de un tren. Los giros de Mormy nos muestran el paisaje que se encuentra a su alrededor y nos llevan hasta Quinnipak, donde escuchamos comentarios positivos y negativos en torno a los trenes. Se anuncia la llegada de Elizabeth a Quinnipak y por primera vez se menciona que ella es la locomotora que compró el señor Rail.

*denken, empfänden die Rührung*⁸³

TRES.

1. Elisabeth llega a Quinnipak, Pekisch organiza una ceremonia de recibimiento y como insinuación se dice que él es el encargado de la vida musical de Quinnipak. Elizabeth es colocada en una colina cerca de la casa del señor Rail donde se lleva a cabo con éxito la prueba de su funcionamiento. Al final del día el señor Rail cuenta a Jun sobre los planes que tiene para la locomotora y ella se enoja porque Rail menciona Morivar.

2. Este capítulo representa un sumario, pues sugiere el monótono paso del tiempo en Quinnipak; para lograr tal efecto, el narrador, valiéndose de la frecuencia discordante iterativa, menciona los ensayos del *umanofono* y la banda, los viajes del señor Rail, el crecimiento de Mormy y Pehnt, la enfermedad y muerte de Andersson. Hay un esbozo sobre un paquete que guarda Jun; además, usando prolepsis internas homodiegéticas narra las historias de otros personajes como son Yerguel y su padre Gurrel, Mendel, la familia Fergusson y Betty Pun. Para interrumpir esta monotonía llega Hector Horeau.

3. A través de una analepsis se narra la vida de Hector Horeau, su profesión, sus proyectos realizados y aquellos que no, su relación con Monique, sus miedos, su enfermedad, su viaje, su sueño y el motivo de su llegada a Quinnipak, todo ello relatado como sumario.

⁸³ “Sentiríamos la emoción”, *Idem*.

Horeau llega a Quinnipak, se presenta con el señor Rail y le dice que necesita nueve mil láminas de vidrio como las que describe el *Brevetto Andersson delle vetrerie Rail* para cubrir el Crystal Palace; el señor Rail acepta hacerlas.

CUATRO

1. La viuda Abegg se da cuenta de que Pehnt ya ha crecido y por lo tanto debe dejar Quinnipak para seguir su destino e ir a la ciudad; hay un anuncio sobre el evento que Pekisch prepara para despedir a Pehnt. Y por medio de una analepsis homodiegética conocemos la trágica historia de Kuppert, quien mata a la mujer que ama.

2. La despedida de Pehnt tiene lugar en la calle principal de Quinnipak. La presentación de la banda es el punto central de la historia: antes de que comience la música se anticipa la muerte que tendrá cada uno de los integrantes de la banda, enseguida inicia el espectáculo y somos testigos de la relación sexual que existe entre Mormy y Jun a través de una pausa en el TH que amplifica el TR. Al mismo tiempo, Hector Horeau notifica su derrota en el concurso para la construcción del Crystal Palace al señor Rail y Pehnt y Pekisch se dicen adiós.

*die uns beinah bestürzt*⁸⁴

CINCO

1. Ocho meses después de la despedida de Pehnt, mientras el señor Rail está de viaje, los obreros que construyen la ferrovía se manifiestan por la falta de pago y en la revuelta muere Mormy. Jun envejece y por primera vez intercepta al señor Rail en el camino antes de su llegada a casa. Cuando el señor Rail regresa a casa despide al ingeniero Bonetti y se interrumpe definitivamente la construcción de la ferrovía.

2. Empleando la elipsis, el narrador cuenta que pasaron muchos años antes de que el señor Rail y Hector Horeau volvieran a verse y estuvieran sentados uno frente al otro. En este encuentro, Hector Horeau cuenta a Rail, con una analepsis, sobre el Crystal Palace: su inauguración, la Exposición Universal, su desmontaje y reconstrucción; y también sobre Rebecca, su esposo médico y sobre el fin del Crystal Palace. El señor Rail lo escucha y sólo al final le confiesa que ha visto a Mormy hacer el amor con Jun poco antes de que él muriera. Ésta es la última vez que ambos se ven.

⁸⁴“Que casi nos abruma” *Idem*.

3. Pehnt y Pekisch se comunican por medio de cartas: Pehnt en la capital se convirtió en un exitoso asegurador, se casó, tiene un hijo y escribe el manual del perfecto asegurador. Por su parte, Pekisch sigue haciendo experimentos e hipótesis sobre el sonido y se lamenta porque Pehnt dejó de ser inteligente.

4. A través de una analepsis externa homodiegética completiva sabemos que Jun y Rail se conocieron en Morivar. Jun estaba en el puerto esperando abordar el barco que la llevaría a su destino pero Rail la intercepta, y ambos deciden vivir juntos con la condición de que él no la detendrá cuando ella tenga que seguir su camino. Éste es el secreto de su relación. Y treinta y dos años después Jun deja al señor Rail para seguir su destino.

SEIS

1. Se emplea una elipsis al narrar que el señor Rail ha envejecido y está endeudado, por ello asiste a la subasta de sus pertenencias. Elizabeth también es subastada pero Hector Horeau, a través de una amiga, compra la locomotora y la devuelve al señor Rail. Lo último que sabemos del señor Rail es que termina viejo y solo en su gran casa semivacía, ya sin la fábrica de vidrio y con Elizabeth inmóvil al pie de la colina.

2. Hector Horeau llega a un hospital psiquiátrico a la edad de sesenta años, donde se ofrece como voluntario. Pasa allí varios años sin hacerse notar más que dos o tres veces por año, cuando era necesario vestirlo con el uniforme de los locos por un esporádico ataque de locura, hasta que un día, en un ataque de furia, manifiesta su odio hacia todo el mundo, a partir de ese momento Horeau no vuelve a hablar y muere seis años más tarde.

3. Un día Pekisch empieza a escuchar una canción que suena sólo en su cabeza: conforme pasa el tiempo, el número de melodías en su cabeza va aumentando sin que haya forma de detenerlas y su situación se complica hasta que ya no puede resistir más y muere a causa de la música, asistido por la viuda Abegg.

4. Jun lleva el paquete que contiene el libro a su destino, a una gran distancia del señor Rail, al lado de una mujer viejísima, a la que lee una y otra vez el libro cuya última palabra es América.

*wenn ein Glückliches fällt.*⁸⁵

SIETE

⁸⁵ “cuando algo feliz cae.” *Idem.*

En este capítulo, a través de una prolepsis de casi un siglo, el 14 de febrero de 1922 el narrador personaje escribe un diario. Una mujer relata sobre su viaje a bordo de un barco cuyo destino es América, donde consigue viajar sin boleto a cambio de sexo con el capitán, Charlus Abegg. Empleando una analepsis, ella nos cuenta que antes del viaje trabajó para un rico asegurador en la capital, (el asegurador no es Pehnt pero inmediatamente lo relacionamos con él) y en el negocio de un tal Andersson (en la otra parte de la historia Andersson era encargado de una fábrica de vidrio y no de un negocio). Tuvo un novio de nombre Tool, que trabajó colocando vías para los trenes y al cual acusaron del asesinato de Marius Jobbard el mismo día en que se incendió un edificio de cristal (en el relato primero, ambos eventos no se llevaron a cabo simultáneamente). Ella y Tool imaginaban estar en Quinnipak e inventaban historias cuando querían escapar de sus problemas. Esto podría significar que ellos dos inventaron las historias que leímos previas a este capítulo.

En la novela hay dos historias que se desarrollan paralelamente: la de la familia del señor Rail y la de la familia de Pekisch. La integración y suerte de cada grupo de personajes es similar. El señor Rail posee una casa donde habitan su mujer Jun y su hijo Mormy, al igual que la viuda Abegg, que comparte su casa con Pekisch y Pehnt, al final de la historia tanto la viuda Abegg como el señor Rail terminan solos, pues Mormy y Pehnt mueren, uno víctima de su mirada y el otro de sus oídos; Jun y Pehnt dejan Quinnipak para seguir con su destino, uno en la capital y otra en un lugar muy lejano.

Andersson y Hector Horeau también tienen cosas en común: ambos son fervientes admiradores del cristal y amigos del señor Rail: de hecho, cuando Andersson muere el señor Rail no se queda solo pues inmediatamente aparece Horeau en su vida; además ambos mueren enojados con el mundo, ya que la última palabra de Andersson es “mierda” y la última vez que Horeau habla en su vida lo hace para expresar el odio que siente por todo el mundo.

A lo largo de la historia el señor Rail y Pekisch persiguen un sueño: uno sueña con unir el mundo a través de caminos de acero y el otro, con eliminar distancias a través del sonido: los dos parecen estar adelantados a su época pues ninguno de los dos logra ver la evolución del transporte ni de la comunicación. De la mano del sueño del señor Rail está su nombre que en inglés significa riel, tal y como la vía que planea construir, o también como el riel de la historia.

Esta primera división, además de mostrar el panorama general de la obra, hace evidente la división que marcan los versos de la obra de Rilke, pero antes de abordar las citas que Baricco coloca en su obra, me enfoco en el título de la novela, que sugiere una interpretación precisa de la obra.

El título de la novela evoca castillos efímeros que se construyen con esmero, pero cuyo destino es desmoronarse y caer rápidamente. Podemos aseverar esto a partir de la existencia de dos frases idiomáticas en italiano que se mencionaron en el apartado I.1.: pues su evocación nos lleva a relacionar el título con los sueños de los personajes –sueños efímeros, que se desmoronan y caen-, mientras que la rabia es la consecuencia de la caída de los castillos. Ambos, sueños y enojo son elementos constantes en las historias de los personajes.

Un bambino ‘sogna e costruisce mondi suoi’ importa poco il motivo per cui lo fa: quello che interessa è l’esito. Naturalmente – sia chi sia il bambino in questione – li sogna grandi, magici, in qualche modo eterni. Poi qualcosa non va: il sogno è troppo grande, troppo magico, troppo eterno. Qualcosa si inceppa e il castello – se era un castello di sabbia – frana [...] la caduta del castello lascia al suo posto un sentimento di rabbia perché è comunque preferibile, giocando, distruggerlo che guardarlo cadere a terra, impotenti e senza responsabilità o colpa.⁸⁶

Además del título de la novela que nos permite concebir la historia como la construcción y caída de los sueños de los diferentes personajes de la novela, el autor nos da otra pista que marca la evolución de la historia: la inserción de la última estrofa de la décima elegía de *Las elegías de Duino* de Rainer Maria Rilke⁸⁷ al inicio de los capítulos noes de la novela: dichas citas nos permiten ver a la novela como una secuencia basada en la construcción de la felicidad, la conmoción, el desconcierto y finalmente la caída.

La posición de cada fragmento dentro de la novela no es azarosa, pues cada verso introduce lo que el lector está por leer en cada par de capítulos. La cita de Rilke⁸⁸ lleva al lector a entender la novela como una felicidad que crece, conmueve, desconcierta para finalmente terminar.

La primera cita de Rilke “y nosotros, que pensamos en una dicha creciente”, es relativa a los capítulos UNO y DOS, y se refiere a la presentación de los personajes: Jun,

⁸⁶ Daniele Zangirolami, *Alessandro Baricco. Il destino e le sue traiettorie.*, pp. 44-45.

⁸⁷ Y nosotros, que pensamos en una dicha *creciente*, / sentiríamos la emoción / que casi nos abrume / cuando cae algo feliz. R. M. Rilke, *op.cit.*, p. 124.

⁸⁸ “E noi, che pensiamo a una felicità crescente, sentiremmo la commozione che quasi ci sconvolge, quando qualcosa di felice cade”, D. Zangirolami, *op. cit.*, p. 46.

Rail, Mormy, Andersson, Pekisch, Pehnt y Abegg. Este par de capítulos son presentados como una felicidad que crece conforme se construye: “tale ‘felicità crescente’ è alimentata dalla curiosità del nuovo e dalla magia che i personaggi ritratti portano con sé”.⁸⁹ Para el señor Rail se trata de sus viajes y la fábrica, del *Brevetto* Andersson, de Mormy y Jun; la adquisición de una locomotora, la planeación de la línea férrea, la sensación de ir a bordo de un tren y la llegada de la locomotora a Quinnipak. Para Pekisch la felicidad es su constante contacto con la música, sus experimentos, inventos, ensayos, su búsqueda de una nota personal, su relación con la viuda Abegg y con Pehnt, el curioso pasado de la viuda Abegg y las extrañas ideas que una chaqueta le sugieren para trazar el destino de Pehnt.

En este par de capítulos es evidente la división de la novela en dos partes: uno destinado a las vicisitudes del señor Rail, Andersson, Jun y Mormy; y el otro a Pekisch, Pehnt y la viuda Abegg, ya que a cada grupo se le designa un subcapítulo en el que los personajes del otro grupo no entran, sino que sus historias quedan suspendidas hasta ser retomadas en el siguiente capítulo: de esa forma las dos historias se desarrollan paralelamente.

La segunda cita, “sentiríamos la emoción”, introduce los capítulos tres y cuatro, donde finalmente aparece Elizabeth. Las actividades de los personajes presentados en la primera parte continúan y a veces se intensifican: más experimentos de Pekisch, más viajes del señor Rail, el crecimiento de Pehnt y de Mormy, hasta que, tras la muerte de Andersson, llega Hector Horeau en busca de la fábrica de vidrio Rail, lo que significa la posibilidad de pagar la construcción de la línea férrea.

La tercera cita, “que casi nos abruma”, precede a los capítulos cinco y seis, durante los cuales “A sconvolgerci è la morte di Mormy, l’incendio del Crystal Palace: la reazione emotiva di Pekisch dopo la partenza di Pehnt; il definitivo addio di Jun al marito [...] i beni del signor Rail messi all’asta; Hector Horeau volontario e poi paziente al manicomio di Adelberg; la morte di Pekisch; il destino compiuto di Jun”.⁹⁰ Lo que asombra es el trágico final para la mayoría de los personajes, y el hecho de que sólo Pehnt, que abandona Quinnipak, haya podido alcanzar una vida de éxito.

⁸⁹ *Ibidem*, p. 47.

⁹⁰ *Ibidem*, p. 49.

Y por último, la cuarta cita, “cuando cae algo feliz”, introduce únicamente el capítulo siete, que marca una disimetría en una estructura en general muy simétrica. Esta cita podemos interpretarla como la frase que pone fin a los capítulos anteriores, donde todo ha terminado porque no habrá más Jun, Mormy, fábrica, Andersson, Hector Horeau, Pekisch, Pehnt, quedan solamente el señor Rail y la viuda Abegg, cada quien solo y abandonado en su casa. Pero si seguimos por la misma línea y este verso introduce el siguiente capítulo, entonces se destruye la idea del perfecto subteniente Charlus Abegg, el honorable asegurador Pehnt y el asombroso oficio de Andersson.

Crede a una ‘felicità crescente’ non è nient’altro che un’utopia. Se è un’utopia, non è escluso che tale felicità, prima o poi, diventi il suo contrario, qualora risulti patente la sua fragilità: non è escluso che le fondamenta dei Castelli che si stanno lentamente costruendo risultino essere talmente fragili da non sopportarne il peso. La successiva sensazione di impotenza e rabbia – verso la quale il lettore, a questo punto del romanzo, rimane ancora estraneo – viene in questo modo alimentata dalla ‘commozione’. Cioè che adesso commuove il lettore: Elizabeth e il suo significato, il pacco, il gioiello, il segreto dei coniugi Rail, le abitudini nomenclatorie di Pehnt, quelle sonore di Pekisch, il Crystal Palace, eccetera – ciò che nella prima parte commuoveva il lettore, consegnandoli una sensazione vaga di dolcezza poetica, quelli stessi elementi saranno la causa della successiva sensazione di rabbia, quando appaia chiaro che il castello, pur imponente e splendido, non ha saputo reggere, sopravvivere al tempo.⁹¹

Una vez vista la novela como una felicidad creciente que primero provoca emoción y luego desconcierto para finalizar con la caída de todo lo logrado, consideremos ahora otra posibilidad de marcar una división en el texto, que el autor mismo nos señala a través de la presentación de la banda.

La presentación de la banda el día de la despedida de Pehnt⁹² es el punto en torno al cual se construye la novela. Si se parte de esta escena es perceptible la idea de un antes lleno de sueños y felicidad y un después marcado por la frustración y soledad de la mayoría de los personajes.

Por una parte, la palabra *castelli* se relaciona con los sueños de los personajes de la novela, y por otra, la *rabbia* es vista como la consecuencia de la caída de estos castillos o sueños. Baricco expresa que la novela tiene un centro a partir del cual se marcan dos partes en la novela: “Il cuore di *Castelli di rabbia* è la scena in cui le due bande che partono dagli estremi del paese s’incontrano. È quello il punto attorno al quale si costruisce il romanzo, è

⁹¹ *Ibidem*, p. 48.

⁹² Recién nacido, Pehnt fue abandonado en la puerta de la iglesia de Quinnipak; lo encuentran la viuda Abegg y Pekisch envuelto en una chaqueta negra, misma que la viuda Abegg toma para marcar su crecimiento y destino. Pues cuando ésta le ajusta perfectamente, él tendrá que marcharse a la capital. Finalmente la chaqueta se ajusta al cuerpo de Pehnt y Pekisch organiza su despedida, junto con su banda musical.

lì che tutto s'intreccia. E il movimento delle bande è assolutamente lo stesso movimento della scrittura”.⁹³

El señor Rail vive feliz en compañía de su mujer Jun, su hijo Mormy, y su amigo Andersson que controla la fábrica de vidrio. La pasión del señor Rail son los trenes, compra una locomotora, planea la construcción de una ferrovía que hará posible comprimir el espacio y desmenuzar el tiempo. Desafortunadamente su suerte cambia y todo lo que había logrado desaparece: mueren Andersson y Mormy, Jun lo deja, y no logra reunir el dinero necesario para la construcción de la ferrovía.

Pekisch, que siempre está trabajando con la música, es traicionado por la misma pues son al menos una veintena de orquestas sonando al mismo tiempo sólo dentro de su cabeza la causa de su muerte. Además, no le será posible ver “un mondo interamente collegato da reti di tubi capaci di annullare qualsiasi distanza”⁹⁴ como el que soñaba, pues ésta es una teoría muy adelantada a su época.

Finalmente, Hector Horeau sueña con un mundo de cristal, participa en un concurso para construir un palacio de cristal, no gana pero el Crystal Palace se construye. La caída de Hector Horeau no es marcada el día de la despedida de Pehnt sino por la destrucción del Crystal Palace, porque después de ello terminan sus ambiciones y sueños que, aunado a su demonio personal lo llevan a la locura y muerte.

Por otra parte, si Baricco asevera que el movimiento de las bandas es el mismo que el de la escritura, quizá sea porque, así como cada banda sigue su propio camino, cada grupo de personajes sigue el suyo: la familia Rail camina desde un extremo y la familia de Pekisch desde el otro y su presencia en el mismo espacio diegético, el centro de Quinnipak, sucede solamente el día de la presentación de la banda.

Un elemento que creo puede manifestar la *rabbia* en la novela son las pequeñas historias que se alternan con las historias principales y en ocasiones contrastan con ella, pues su característica común es que todas ellas giran en torno a la violencia y la muerte: el suicidio del profesor Dallet, de su secretario Marius Jobbard y del estudiante de jurisprudencia Philippe Kaiskj; el accidente de George Stephenson; el deceso del subteniente Charlus Abegg; las muertes de la familia Fergusson y Betty Pun; el asesinato

⁹³ C. Fiori, *op. cit.*

⁹⁴ “la mágica propiedad motriz del sonido para unir ciudades y naciones” A. Baricco, *op. cit.*, p. 40.

de Mary efectuado por Kuppert; Katek que se ahorca, y finalmente la muerte que tendrá cada uno de los integrantes de la banda.

En el siguiente apartado me dedicaré a presentar los lugares y objetos que conforman el espacio diegético de *Castelli di rabbia*, así como el análisis del tiempo en la novela.

III.2. El tiempo y el espacio de la historia

Los lugares que son el escenario de la novela y los objetos que acompañan a los personajes son presentados en esta sección donde me ocupo de la ciudad de Quinnipak, de los lugares que se encuentran dentro de ella, en sus alrededores y fuera, así como de los lugares con referencia espacial real y de los objetos que pueblan este mundo. En cuanto al tiempo, me enfoco en las marcas temporales presentes en el texto que se refieren a la realidad, o sea, al tiempo histórico.

III.2.1. Quinnipak

Quinnipak es un nombre propio sin referente extratextual porque su nombre no remite a ninguna entidad real. Debido a su iteratividad, se convierte en la deixis de referencia o el punto focal de *Castelli di rabbia*.

Quinnipak es una pequeña ciudad ubicada en la campaña de Europa, el medio de transporte son caballos y carretas y el medio de comunicación el telégrafo. Está rodeada de campos y colinas, hay un río y cerca el mar de Morivar. En el centro de la ciudad hay una sola calle cuyo piso es de tierra, una iglesia de la cual se menciona la puerta, el campanario y el órgano; un hotel, un panteón, el negocio de la familia Fergusson, la fábrica de vidrio del señor Rail, su casa y la casa de la viuda Abegg.

A pesar de que no todos los personajes coinciden en dar a Quinnipak el título de ciudad por ser pequeña y estar aislada y lejana, en cuanto a estructura ésta cumple con las características de una pequeña ciudad de la época pues obedece el sistema de contigüidades que permiten su construcción.

Una característica importante de esta ciudad es que desde ella se ve el infinito: “A Quinnipak si ha negli occhi l’infinito”.⁹⁵ Sobre ello Calvino dice:

L’uomo proietta dunque il suo desiderio nell’infinito, prova piacere solo quando può immaginarsi che esso non abbia fine. Ma poiché la mente umana non riesce a concepire l’infinito, anzi si ritrae spaventata alla sola sua idea, non gli resta che contentarsi dell’infinito, delle sensazioni che confondendosi l’una con l’altra creano un’impressione d’illimitato, illusoria ma comunque piacevole.⁹⁶

Es por este placer que el señor Rail decide establecerse en Quinnipak. Pero Pehnt prefiere vivir en la capital donde todo es normal y agradable porque no es obligatorio ser excepcionales como lo son el señor Rail y Pekisch que siempre buscan hacer lo imposible, sobrepasar sus posibilidades, como es viajar en tren a una velocidad inimaginable o eliminar las distancias a través de la comunicación por tubos.

La estructura de esta pequeña ciudad en vía de desarrollo es el lugar perfecto para dar pie a los sueños y fantasías del señor Rail. Quinnipak, al no poseer una línea férrea que la comunique con otras ciudades, es el motivo por el cual Rail quiere construir una ferrovía y transformar su ciudad en una ciudad moderna, donde sea posible viajar en tren. O bien tener teléfono, como lo imaginaba Pekisch tras sus diversos experimentos del sonido.

Quinnipak es solamente un lugar transitorio para personajes como Jun y Pehnt pues su destino dicta que deben abandonar la ciudad. Para Hector Horeau la estadía en esta ciudad es aún más fugaz ya que ahí busca solamente el material que le permita construir el Crystal Palace; y lo mismo ocurre con Tool y su novia que inventan historias ocurridas en Quinnipak para escapar de su realidad.

Quinnipak es importante en la novela porque revela los problemas, obsesiones, sueños y fantasías de los personajes de la historia. A partir de esta ciudad podemos ubicar más espacios diegéticos importantes dentro de la novela: la casa del señor Rail, la fábrica de vidrio, la casa de la viuda Abegg y Morivar.

La casa del señor Rail es ostentosa, está rodeada por campos y colinas donde hay grandes prados, una calle que la comunica con Quinnipak, cocinas, muchas habitaciones, un estudio, una bañera, el pórtico, la terraza, senderos, la fábrica de vidrio, la colina donde se encuentra varada Elizabeth, y un gran jardín desde el cual, si se gira sobre su propio eje,

⁹⁵ “En Quinnipak se tiene en los ojos el infinito” *Ibidem*, p. 207.

⁹⁶ I. Calvino, *op. cit.*, p. 71.

se ve “il prato, il bosco, la fabbrica di vetro, le betulle lungo il fiume, la strada che saliva, le case di Quinnipak in lontananza, la casa”.⁹⁷

La casa del señor Rail, como el personaje mismo, sufre cambios a lo largo de la historia: en un primer momento se trata de una casa magnífica, lujosa, en la cual sería lindo vivir porque en ella trabaja mucha gente, Jun y Mormy viven ahí, la fábrica de vidrio está activa y el señor Rail construye una ferrovía. Pero cuando la suerte del personaje cambia, la casa, fuertemente ligada a la personalidad, ideología y comportamiento del personaje, también se ve afectada y se convierte en una casa semivacía donde vive sólo el señor Rail porque Mormy ha muerto, Jun se ha ido, los obreros que construían la ferrovía han sido despedidos, e incluso las pertenencias del señor Rail han sido subastadas.

Pero el hecho de que el señor Rail esté viejo y solo no le quita las ganas de seguir planeando cosas, pues piensa que “Prima o poi ci sarà davanti alla casa una grande fontana tutta di vetro con l’acqua che salirà e scenderà al ritmo della musica”.⁹⁸ En este punto el señor Rail recupera elementos tanto de Hector Horeau como de Pekisch: el cristal y la música.

Otra propiedad del señor Rail es la fábrica de vidrio, *Le vetrerie Rail* que se encuentran al pie de la colina de la casa del señor Rail. Andersson es el encargado de la fábrica y vive ahí, ya que él sabe todo sobre el vidrio y con éste puede crear infinidad de cosas como se puede ver en el *Brevetto Andersson delle vetrerie Rail*.

La fábrica de vidrio es próspera pues en constantes ocasiones se enumeran objetos manufacturados en ella, lo cual muestra ardua actividad y se puede atribuir a ello la solvencia económica del señor Rail que hizo posibles una gran casa, innumerables viajes, la compra de una locomotora y el sueño de construir una línea férrea. Pero una vez que muere Andersson, la fábrica entra en decadencia hasta que desaparece definitivamente: “Non c’è più la vetreria, com’è giusto, d’altronde, visto che da anni non c’è più il vecchio Andersson”.⁹⁹

⁹⁷ “el prado, el bosque, la fábrica de cristal, el río, los abedules a la orilla del río, el caminno que subía, las casas de Quinnipak en lontananza, la casa” A. Baricco, *op. cit.*, p. 99.

⁹⁸ “Antes o después habrá delante de la casa una gran fuente, toda de cristal con el agua que subirá y bajará al ritmo de la música.” *Ibidem*, p. 221.

⁹⁹ “Ya no está la fábrica, como es justo, por otra parte, dado que desde hace años ya no está el viejo Andersson” *Idem*.

La fábrica es entonces el símbolo del sueño y de la personalidad de Andersson y del señor Rail, además está estrechamente relacionada con Horeau, otro hombre que sueña con el vidrio, así que la fábrica puede ser considerada como la metáfora de la trayectoria y anhelos de estos tres personajes.

La casa de la viuda Abegg es una pequeña villa que se encuentra en el centro de Quinnipak sobre la calle principal, ahí viven la viuda Abegg, Pekisch y Pehnt. En la casa hay una habitación para la viuda Abegg, otra para Pekisch y un espacio para Pehnt, una cocina, una sala de estar, un corredor y un porche.

La viuda Abegg vive sola en esa casa hasta que llegan Pekisch y Pehnt a hacerle compañía, después de la partida de Pehnt y la muerte de Pekisch, la viuda Abegg se queda nuevamente sola. Ella misma al autoproclamarse viuda de un hombre con el que nunca estuvo casada oculta su verdadera identidad.

Morivar es otro lugar sin referente extratextual: está a la orilla del mar y ahí hay un muelle donde Rail y Jun se conocen y deciden vivir juntos. Además es el lugar al cual Jun tiene que regresar para continuar con su destino, ya que es la puerta de salida de Jun hacia América. Morivar cobra importancia en la novela porque es el lugar donde inicia y termina la historia de amor del señor Rail y Jun, amor que alimenta los anhelos del señor Rail.

Los lugares presentados hasta este punto representan el corazón de la novela. Quinnipak y Morivar son lugares sin referente geográfico real, los indicios de realidad que tenemos de ellos son que se encuentran en algún punto de Europa y que Morivar está a la orilla del mar.

Sobre la casa de la viuda Abegg y la casa del señor Rail, se puede observar que ambas albergan temporalmente a la pareja e hijo. El destino de la viuda Abegg y el señor Rail es permanecer solos pues en el caso del señor Rail su hijo Mormy muere y Jun lo abandona para seguir su destino; mientras que con la viuda Abegg es Pekisch quien muere y Pehnt el que sigue su destino. Tanto el señor Rail como la viuda Abegg saben que Pehnt y Jun deben partir un día, lo que no saben y tampoco esperan es que Mormy y Pekisch mueran. Entonces las casas representan la familia, otro castillo que en ambos casos se desmorona, se cae, otra felicidad primero plena y después perdida.

Otro elemento común en la casa de ambas familias son las ventanas, pues éstas son utilizadas por los adultos para observar el exterior en noches de lluvia, mientras que Mormy

y Pehnt cuando aún son niños aparecen asustados debajo de las cobijas porque desconocen y temen lo que pueda pasar con sus vidas en el futuro. Sigamos con los lugares espacios con referencia geográfica real.

III.2.2. Espacios con referencia geográfica real

Las historias que se narran en *Castelli di rabbia* son contemporáneas a importantes hechos históricos que tuvieron lugar en Europa poco más de un siglo atrás. El contexto histórico de la obra son París, Londres, Manchester, Liverpool, Kingston, Dublín, Egipto, Alejandría, Marsella y América, lugares que empapan a la novela de realidad gracias al trabajo y los viajes de Hector Horeau; el conocimiento que posee el señor Rail sobre los trenes; y la mujer que viaja a bordo de un transatlántico. Abro un paréntesis para hablar de las particularidades de Hector Horeau y el Crystal Palace.

Existió un personaje real llamado Hector Horeau sobre el cual Baricco moldeó el personaje de la novela. Este elemento ancla la narración a la realidad.

Hector Horeau (Versalles en 1801-París 1872), arquitecto y egiptólogo francés. Como arquitecto es conocido por las investigaciones realizadas sobre las aplicaciones del hierro y el vidrio en la arquitectura. En 1862 durante la Exposición Universal de Londres fue premiado por el diseño de un Mercado. En 1837 realiza un viaje a Egipto del que llegó a publicar en 1841 un libro recopilatorio de grabados realizados por él mismo.¹⁰⁰

Tanto en la realidad como en la novela, Hector Horeau fue un arquitecto parisino que empleó hierro y vidrio para sus proyectos arquitectónicos, participó en la Exposición Universal de Londres, realizó un viaje a Egipto e hizo trazos sobre lo que ahí vio. El palacio de cristal de la novela es una construcción con características similares a las del Crystal Palace del mundo real.

The Crystal Palace fue una enorme construcción erigida en Londres en 1851 para albergar la Gran Exposición: concebida para mostrar el progreso de todo el mundo. Originalmente The Crystal Palace se encontraba en Hyde Park, pero en 1854 fue trasladada a una zona del sur de Londres conocida como Upper Norwood, donde permaneció hasta su destrucción por un incendio en 1936. En 1850 se promueve la celebración de la primera gran Exposición Universal del mundo, apadrinada por el príncipe Alberto. Se elige Hyde Park como sede, y se convoca un concurso de ideas para la construcción del edificio principal, al que se presentarán 245 competidores. Las propuestas del francés Horeau y del irlandés Richard Turner recibieron mención especial pero fue elegido el proyecto de Paxton porque era la propuesta más barata y conjugaba la resistencia y durabilidad de la construcción

¹⁰⁰ http://es.wikipedia.org/wiki/Hector_Horeau. Consultado el 10 de junio de 2012.

con la facilidad y rapidez en el montaje. El Palacio de Cristal causó una enorme impresión en los visitantes.¹⁰¹

La construcción del Crystal Palace –en la realidad y en la novela– fue promovida por el príncipe Alberto a través de un concurso, y el proyecto de Paxton resultó vencedor. Este palacio, construido a base de hierro y vidrio, después de albergar la Gran Exposición Universal fue desmontado y vuelto a armar en otro lugar, donde finalmente fue consumido por las llamas.

El hecho de encontrar elementos de la realidad en *Castelli di rabbia* no significa que el Hector Horeau de la realidad haya ido a Quinnipak y conocido al señor Rail; y es improbable que en la realidad el Crystal Palace fuera el escenario de la conversación entre Hector Horeau y Rebecca acerca de la destrucción de este espacio que se relata en la novela. Sino que Hector Horeau y el Crystal Palace de la realidad son parte del extratexto, mientras que, como personaje y lugar de *Castelli di rabbia* respectivamente, tienen características que los hacen posibles solamente en la novela.

Además en la novela se llega a negar la existencia de Hector Horeau, al presentar la noticia de que este personaje forma parte del catálogo de un médico que escribe biografías de personajes fantásticos. Entonces, si por una parte Horeau y el Cristal Palace están inspirados en la realidad, al ser parte de una biografía imaginaria dentro de la novela se crea un juego –muy borgesiano– de negación y aceptación de la realidad histórica al mismo tiempo.

París es otro lugar con referencia geográfica real presente en *Castelli di rabbia*, de esta ciudad se mencionan los grandes *boulevards* parisinos, un negocio de ropa, la estación de Lyon, una gaceta parisina y el estudio de Hector Horeau, quien viaja a Egipto usando la ruta Marsella-Alejandría.

Francia y Egipto durante el siglo XIX fueron países de primer plano, escenario de movimientos revolucionarios y logros sociales. Las instalaciones portuarias de Marsella y Alejandría se extendieron, gracias los avances industriales de la época, creció el comercio marítimo, aumentó la prosperidad de las ciudades y en 1869 tuvo lugar la apertura del Canal de Suez.

¹⁰¹ http://es.wikipedia.org/wiki/The_Crystal_Palace. Consultado el 10 de junio de 2012.

En su cuadernillo color violeta, Pehnt relata información relacionada con el contexto histórico de la novela: “2389. *Rivoluzione. Scoppia come una bomba, la soffocano come un grido. Eroi e bagni di sangue. Lontano da qui*”.¹⁰²

Si bien en la novela los personajes se desarrollan en general en espacios limitados, como pueden serlo un estudio en determinada ciudad, alrededor de ese mundo personal se mencionan hechos históricos, de la Historia oficial que envuelve y marca el tiempo y espacio privado del hombre.

La “capital” mencionada en *Castelli di rabbia* es París, y esto lo sabemos por la información policiaca sobre la muerte del profesor Dallet, cuyo cuerpo fue encontrado “in una soffitta di rue Guenégaud”.¹⁰³ Sabemos que París es el lugar donde tienen lugar la muerte de los tres estudiosos del sonido, además de ser el sitio que la viuda Abegg le designa a Pehnt para encontrar éxito.

Sobre la capital Pehnt dice que lo extraño en ella es que es normal, es decir, en la capital se escuchan “*musiche che a Quinnipak non esistono: Mozart, Beethoven, Chopin*”,¹⁰⁴ además de que desde ahí no se ve el infinito. Pehnt es el único personaje que logra escapar de un final trágico porque logra salir de Quinnipak a tiempo gracias a la visión de la viuda Abegg.

En cuanto a la muerte de tres estudiosos del sonido que también tiene lugar en la capital, este episodio goza de una amplia descripción, misma que transporta al lector a las tres de la mañana a un pequeño estudio oscuro y sucio donde Marius Jobbard, con movimientos lentos por el cansancio provocado por la pérdida de sangre, realiza sus últimas tareas antes del suicidio. Al mismo tiempo, los cuerpos del profesor Dallet y Philippe Kaiskj son encontrados muertos a causa de heridas de arma blanca tras lo que parece haber sido una riña.

Hay otro episodio anclado a la realidad por medio de la mención de lugares geográficos reales, aunque solamente son evocados en la mente del señor Rail porque en la narración no hay indicios de que él haya estado realmente ahí. Si queremos pensar que durante sus viajes, de los cuales no se sabe nada, Rail estaba en Londres, Dublín, Liverpool,

¹⁰² “2389. Revolución. Estalla como una bomba, la sofocan como un grito. Héroes y baños de sangre. Lejos de aquí.” A. Baricco, *op. cit.*, p. 134.

¹⁰³ *Ibidem*, p. 43.

¹⁰⁴ *Ibidem*. p. 207

Manchester, Kingston podemos hacerlo, pero en la narración no sabemos con seguridad si en verdad estuvo ahí o si lo que cuenta es parte de su bagaje cultural.

El señor Rail le habla a Jun de una Inglaterra de 1829 y 1830 con motivo de las locomotoras, al mencionarle la Grand Junction, una de las primeras vías ferreas; la Rocket, una de las primeras locomotoras construidas por George Stephenson; el certamen Rainhill, y un accidente ocurrido durante la inauguración de la línea férrea Liverpool-Manchester.

Los acontecimientos tomados de la realidad son elementos que nos dan indicios para ubicar en el tiempo y el espacio la narración de *Castelli di rabbia*. Antes de abordar el tiempo en la narración, me ocupo del último lugar con referencia geográfica real en la novela: América.

En *Castelli di rabbia* América es la palabra que Jun lee al final del libro que muchos años atrás debió llevar a su destino y también es la última palabra de la novela. Esto hace pensar que Jun lee *Castelli di rabbia* a una anciana pues tanto el libro que lee una y otra vez como la novela tienen el mismo final: América. “Jun alzò lo sguardo dal libro. Davanti c'erano chilometri di colline e poi una scogliera e poi il mare e poi la spiaggia e poi un bosco dopo l'altro e poi una lunga pianura e poi una strada e poi Quinnipak e poi la casa del signor Rail e dentro il signor Rail”.¹⁰⁵

El espacio intermedio entre Jun y el señor Rail reflejado en la cita anterior es un indicio de que América es el destino de Jun porque además de existir kilómetros de colinas, una escollera, el bosque, una grande llanura, está el mar que Jun debió cruzar al abordar un barco en Morivar para continuar con su destino: América, el lugar en el cual Jun se encuentra cuando lee a una anciana el mundo en el cual vivió junto con el señor Rail como una protagonista.

Por otra parte América es el destino que tiene el Transatlantico Atlas, un barco a bordo del cual viaja una mujer que tiene una necesidad que la lleva a buscar oportunidades al otro lado del Atlántico, en el Nuevo Mundo, un mundo sin tantos vicios y con mayores oportunidades, como ella dice. Y este acontecimiento coincide en efecto con la situación histórica de Europa y América a finales del siglo XIX y principios del XX.

¹⁰⁵ “Jun levantó los ojos del libro. Por delante había kilómetros de colinas, y después un acantilado y después el mar y después una playa y después un bosque tras otro y después una larga llanura y después una carretera y después Quinnipak y después la casa del señor Rail y dentro el señor Rail.” *Ibidem*, p. 232.

América en los siglos XIX y XX fue testigo de una gran migración de europeos debido a la creciente industrialización, que hizo cada vez más precaria la vida en las ciudades europeas. Muchos europeos llegaron a América en busca de oportunidades.

Los lugares con referencia geográfica real presentados en este apartado no son objeto de una detallada descripción porque como lo vimos en el marco teórico, éstos por sí solos remiten a una identidad cargada de sentidos que le han sido conferidos por la realidad, mismos que nos permiten crear una imagen sin necesidad de mayores detalles o información.

III.2.3. Los objetos

Italo Calvino afirma que los objetos en una narración están cargados de fuerzas especiales, y que su simbolismo los convierte en objetos mágicos¹⁰⁶. En *Castelli di rabbia* destacan los paquetes de la señora Jun Rail, la locomotora Elizabeth, la chaqueta y el cuaderno color violeta de Pehnt.

Jun Rail posee dos tipos de paquetes: uno que anticipa la llegada del señor Rail de cada uno de sus viajes y otro que contiene un libro por el cual ella dejará definitivamente al señor Rail: “Il ‘pacco per la signora Rail’ quasi un oggetto magico – o che ha in se le caratteristiche tipiche del magico – è prima di tutto un messaggio, una notizia, che raggiunge la sua meta ultima pasando di mano in mano, ed a ogni mano corrisponde una voce, che lo accompagna. Quando poi arriva, torna indietro di voce in voce, al punto da cui era partito.”¹⁰⁷

El señor Rail “qualche giorno prima di tornare faceva arrivare a Jun, immancabilmente, un piccolo pacco. Lei lo apriva e dentro c’era un gioiello.”¹⁰⁸ Entre los secretos de la pareja está el hecho de que la joya de estos paquetes era siempre la misma, pero Jun pone especial atención en los paquetes y no en la joya, pues a los cuales les consagra un lugar especial en la casa mientras que de la joya no se sabe nada.

¹⁰⁶ I. Calvino, *op. cit.*, p. 41.

¹⁰⁷ D. Zangirolami, *op. cit.*, p. 52.

¹⁰⁸ “unos días antes de volver hacía llegar a Jun, indefectiblemente, un pequeño paquete. Ella lo abría y en su interior encontraba una joya.”A. Baricco, *op. cit.*, pp. 27.

(C'era un uomo che partiva, viaggiava, e quando tornava, prima di lui arrivava un gioiello, in una scatola di velluto. La donna che lo aspettava apriva la scatola, vedeva il gioiello e allora sapeva che sarebbe tornato. La gente credeva che fosse un regalo, un prezioso regalo per ogni fuga. Ma il segreto era che il gioiello era sempre lo stesso. Cambiavano le scatole ma lui era sempre quello. Partiva con l'uomo, restava con lui ovunque andasse, passava di valigia in valigia, di città in città e poi tornava indietro [...] era ciò che custodiva il filo del loro amore, nel labirinto di mondi in cui l'uomo correva [...]. Tornava indietro prima di lui (...). Così l'uomo arrivava, infine, e non c'era bisogno di dir nulla, di chiedere nulla, né di sapere. L'istante in cui si vedevano era, per tutt'e due, ancora una volta, lo stesso istante.)¹⁰⁹

El señor Rail compara la relación que existe entre Jun, él y el anillo que anticipa su llegada con el reloj de la *Grand Junction*, que mantenía siempre la misma hora a pesar de viajar de ciudad y ciudad y encontrarse con otros horarios, al igual que la relación amorosa entre el señor Rail y Jun: el tiempo en ellos se detiene cuando el señor Rail parte y se separan, pero cuando el señor Rail regresa y se encuentran nuevamente, éste, que estuvo suspendido, comienza a avanzar nuevamente, metafóricamente. Al igual que el anillo, el tiempo para los amantes es circular, el tiempo gira y hace posible que ellos puedan vivir cada vez el mismo instante.

Jun mantiene un pacto de amor con el señor Rail a través de un anillo, mientras que es con un libro que tiene pactado su destino. Existen dos paquetes que determinan su vida: uno contiene un anillo y el otro un libro, el primero está siempre con el señor Rail, en movimiento, viaja y regresa, hace regresar el tiempo; y el otro paquete está estático, guardado, estancado, como Jun, esperando el momento de hacer un viaje que será irreversible. Los dos paquetes son opuestos, pues uno gira constantemente, mientras que el otro va hacia adelante y no volverá.

Elizabeth aparece en la obra como un personaje misterioso pues lo primero que se dice de ella es solamente su nombre, sólo después se habla de una locomotora, y es hasta el tercer capítulo cuando el lector sabe que Elizabeth es una locomotora que ha comprado el señor Rail y para la cual tiene grandes proyectos.

¹⁰⁹ (Había un hombre que partía, viajaba, y cuando regresaba, antes que él llegaba una joya, en una caja de terciopelo. La mujer que lo esperaba abría la caja, veía la joya y entonces sabía que iba a regresar. La gente creía que era un regalo, un valioso regalo por cada fuga. Pero el secreto era que la joya era siempre la misma. Cambiaban las cajas pero la joya no. Partía con el hombre, permanecía con él allá donde viajará, pasaba de maleta en maleta, de ciudad en ciudad, y después volvía atrás. [...] era lo que custodiaba el hilo de su amor en el laberinto de mundos por el que el hombre corría, [...]. Volvía atrás antes que él para que ella supiera que dentro de aquel que estaba a punto de llegar no se había roto el hilo de aquel tiempo. Así el hombre llegaba, al final, y no había necesidad de decir nada, de preguntar nada, ni de saber. El instante en que se veían era, para los dos, una vez más, el mismo instante.) *Ibidem*, pp. 58-59.

Cuando Elizabeth llega a la casa del señor Rail y se realiza una prueba de su funcionamiento todo indica que está lista para devorar kilómetros y kilómetros de rieles pero no es así, ya que aparte de ese día no vuelve a ser encendida. Esto hace que, con el paso de los años, Elizabeth se convierta en una figura mítica, gracias al esplendoroso pasado que le inventan los ancianos de Quinnipak: “i grandi raccontano che ha fatto il giro del mondo e alla fine è arrivata lì e ha deciso di fermarsi perché era stanca da morire”.¹¹⁰

Elizabeth es el símbolo del señor Rail: él, con su ayuda, pretende devorar a toda velocidad kilómetros y kilómetros de espacio y ver el mundo como no se ha visto antes en Quinnipak. Elizabeth, al igual que el señor Rail, representa una gran fuerza y poder, pero las circunstancias obligan a ambos a permanecer estáticos y no en movimiento como su naturaleza lo dicta. Elizabeth es también la compañera fiel del señor Rail, pues es la única que permanece a su lado siempre.

La chaqueta negra de Pehnt es un objeto mágico ya que, además de abrigar a Pehnt durante su crecimiento, sirve para medir su tiempo y (como la locomotora de Rail y el paquete con el libro de Jun) representa su destino, pues cuando le ajuste él estará listo para salir de Quinnipak e ir a la capital en busca de fortuna. La chaqueta negra no es el único objeto mágico de Pehnt: él tiene también un cuadernillo color violeta que le regalo Pekisch con motivo de su cumpleaños número ocho. Pehnt decide escribir en este cuadernillo las cosas que va aprendiendo durante su crecimiento: “*Ogni giorno una cosa*”¹¹¹ y, gracias a esta regla, somos testigos de su visión del mundo, aprendizaje y crecimiento. La historia de Pehnt conforma un pequeño Bildungsroman¹¹² dentro de la novela, y es aún más significativo porque Pehnt es el único personaje niño que se vuelve hombre.

*1. Le cose – scriverle per non dimenticarle.*¹¹³
*280. Schifezze – un paio nella vita. Poi si pagano.*¹¹⁴
*621. Demonî. Angeli andati a male. Però bellissimi.*¹¹⁵

¹¹⁰ “los mayores cuentan que dio la vuelta al mundo y que al final llegó allí y decidió pararse porque estaba mortalmente cansada” *Ibidem*, p. 221.

¹¹¹ “Una cosa cada día” *Ibidem*, p. 47.

¹¹² “The *Bildungsroman* (the novel of personal development or of education) originated in Germany in the latter half of the 18th century and has since become one of the major narrative genres in European and Anglo-American literature. It charts the protagonist’s actual or metaphorical journey from youth to maturity.” P. Rau “*Bildungsroman*” *The Literary Encyclopedia*. <http://www.litencyc.com/php/stopsis.php?rec=true&UID=119>. Consultado el 11 de septiembre de 2012.

¹¹³ “*1. Las cosas: hay que escribirlas para no olvidarlas.*” A. Baricco, *op. cit.*, p. 47.

¹¹⁴ “*280. Asquerosidades. Un par en la vida.*” *Ibidem*, p. 45.

¹¹⁵ “*621. Demonios. Ángeles malogrados. Bellísimos, sin embargo.*” *Ibidem*, p. 119.

1221. *Correzione al 1016. Le balene ci sono per davvero e i marinai del nord sono persone per bene.*¹¹⁶

1901. *Sesso. PRIMA togliersi gli stivali, DOPO i pantaloni.*¹¹⁷

2389. *Rivoluzione. Scoppia come una bomba, la soffocano come un grido. Eroi e bagni di sangue. Lontano da qui.*¹¹⁸

En la capital Pehnt continúa con su tarea de escritor pues envía a Pekisch el “Manuale del perfetto assicuratore”¹¹⁹ que Pekisch considera humorístico porque en éste Pehnt expone la forma correcta de vestir de un asegurador, la dieta que debe seguir, los adverbios que es mejor no usar frente a los clientes y de los riesgos que se corren al asegurar barcos que transportan pólvora. Tanto el cuadernillo como el manual son textos prescriptivos: en el cuadernillo Pehnt quiere catalogar el mundo, es un texto de ambición desmesurada, como el sueño de Pekisch, mientras que el manual representa la caída de la felicidad, limitándose a una tarea asequible y realista.

De los dos objetos mágicos que Pehnt posee -el cuadernillo color violeta y la chaqueta negra- el primero mide su crecimiento intelectual y el segundo su crecimiento físico.

A bordo del Transatlantico Atlas, el día 14 de febrero de 1922, viaja una mujer que no tiene dinero para pagar el billete de viaje y a la cual el capitán del barco le permite usar su cabina a cambio de sexo. Ella escribe sobre su pasado en lo que parece un diario y su narración cambia la perspectiva que tenemos de algunos personajes: Charlus Abegg no es el valeroso subteniente caído en campo sino el capitán de un barco que da un mal trato a la mujer que viaja en su cabina; Pehnt, un rico asegurador de la capital, no es el hombre enamorado de su mujer e hijo sino un depravado que manosea a la mujer que hace la limpieza en su casa frente a los ojos de su mujer; y Andersson no es el genio que sabe todo sobre el vidrio sino simplemente el dueño de un negocio.

La muchacha de este capítulo asegura haber leído en el periódico sobre el incendio de un enorme palacio de cristal el mismo día en que su novio Tool fue acusado de asesinar a Marius Jobbard; estos dos eventos en la novela no son contemporáneos, pues cuando muere Marius Jobbar el señor Rail y Hector Horeau ni siquiera se conocen. El novio de esta

¹¹⁶ “1221. *Corrección del 1016. Las ballenas existen de verdad y los marineros del norte son personas de fiar.*” *Ibidem*, p. 128.

¹¹⁷ “1901. *Sexo. PRIMERO quitarse las botas, DESPUÉS los pantalones.*” *Ibidem*, p. 132.

¹¹⁸ “2389. *Revolución. Estalla como una bomba, la sofocan como un grito. Héroes y baños de sangre. Lejos de aquí.*” *Ibidem*, p. 134.

¹¹⁹ “Manual del perfecto agente de seguros” *Ibidem.*, p. 206.

muchacha, Tool, trabajó colocando vías en una ferrovía que llegaría al mar, igual a la que quería construir el señor Rail.

La “Patente Andersson de las Cristalerías Rail” fue escrita por Andersson respondiendo a una solicitud de su amigo y jefe, el señor Rail. El anuncio de la patente aparece en una gaceta parisina y conecta a Hector Horeau con el señor Rail: “Non erano che poche righe. Dicevano che le premiate Vetrerie Rail, già note per la loro raffinata produzione di cristallerie da cerimonia, avevano messo a punto un nuovo sistema di lavorazione capace di produrre lastre di vetro sottilissime (3mm) della grandezza di un metro quadrato abbondante”.¹²⁰

Esta patente es un ejemplo del conocimiento que posee Andersson para trabajar el cristal y de la visión del señor Rail al imaginar productos antes de que alguien los necesite.

Un médico escribe una enciclopedia sobre personajes imaginarios, entre los cuales se encuentra Hector Horeau, el último sobre el cual escribe antes de desaparecer sin decir nada.

aveva un hobby un po' particolare, praticamente era una mania, ci lavorava da anni: scriveva una enciclopedia immaginaria [...] inventava dei personaggi famosi [...] e scriveva la loro biografia e ciò che avevano fatto [...] Andava in ordine alfabetico, era partito dalla A [...] Era arrivato alla H. L'ultimo nome era Hector Horeau. C'era la sua storia e poi tutta la faccenda del Crystal Palace, fino alla fine.¹²¹

La enciclopedia imaginaria toma al personaje histórico Hector Horeau, lo carga de elementos subjetivos y lo vuelve surreal.

Las cartas son otro elemento constante en *Castelli di rabbia* debido a la época en que se desarrolla la novela. A través de las cartas los personajes en turnos toman el papel de narrador. Es a través de cartas que la viuda Abegg y el subteniente Charlus Abegg se declaran su amor; el señor Rail le refiere al ingeniero Bonetti sus problemas económicos por los cuales no ha podido pagar por sus servicios; Pekisch le escribe al profesor Dallet sobre sus experimentos y Marius Jobbard le responde alentándolo a continuar con sus

¹²⁰ “No eran más que unas cuantas líneas. Decía que la premiada empresa Cristalerías Rail, ya conocidas por su refinada producción de cristalerías de lujo, había puesto en marcha un nuevo sistema de fabricación capaz de producir láminas de cristal finísimo (3mm) de un generoso metro cuadrado de superficie.” *Ibidem*, pp. 140-141.

¹²¹ “Tenía un hobby algo especial, prácticamente era una manía, trabajaba en ello desde hacía años: escribía una enciclopedia imaginaria [...] inventaba personajes famosos [...] y escribía sus biografías y lo que habían hecho. [...] iba en orden alfabético, había empezado por la A [...] Había llegado a la H. el último nombre era Hector Horeau. Allí estaba su historia y después todo el asunto del Crystal Palace, hasta el final.” *Ibidem*, pp. 197-198.

experimentos sobre el sonido; Rebeca le pide a Hector Horeau conocerlo; y Pehnt y Pekisch continúan con su relación a pesar de la distancia. Normalmente las cartas dan noticias negativas: notifican la muerte del subteniente Charlus Abegg, Marius Jobbard; la falta de dinero del señor Rail; el final del Crystal Palace. Sólo en el caso de Pehnt tenemos noticias de su prospera vida en la capital.

Otros objetos presentes en la novela son *l'autoauscultatore*¹²² que Pekisch planea construir; la calesa de Arold; el vestido amarillo de Jun el día de la despedida de Pehnt; el portafolio color café de Hector Horeau; los barcos Adel y Esther que no aborda Jun; el ataúd de madera de Pekisch; el tubo de papel con el que jugaban Tool y la mujer del último capítulo; la maleta de Jun; y las construcciones en miniatura hechas por Hector Horeau.

III.2.4. Cronología de *Castelli di rabbia*

Castelli di rabbia se desarrolla durante el siglo XIX y la primera mitad del siglo XX. En este apartado hablaré de las fechas que anclan la novela a la realidad y de otras marcas temporales presentes en la novela que permiten su ubicación en el tiempo.

Castelli di rabbia comienza *in medias res*¹²³ y con ello es lógico encontrar en la historia analepsis y prolepsis que obligan al lector a ordenar la secuencia de los eventos que el narrador alteró. En este punto hago una reconstrucción temporal de los sucesos de la historia y la ubico en el tiempo obedeciendo a lo que Umberto Eco sugiere al afirmar que cuando hay información histórica en una obra, el autor no solamente sugiere que los eventos que cuenta sucedieron verdaderamente sino que “quella piccola storia sia radicata nella grande Storia”¹²⁴ y eso vuelve la historia más dramática.

Hector Horeau conoce a Monique Bray en un negocio de telas cuya fachada dice “(*Pierre e Annette Gallard, dal 1804*)”, él mismo habla de un libro publicado en 1805¹²⁵ como uno de los textos más significativos de los últimos años. Por su parte Pekisch posee

¹²² “Un instrumento con el que la gente podría escuchar su propia voz” *Ibidem*, p. 35.

¹²³ Cuando una historia no comienza por el primero de los hechos relatados sino por una parte intermedia. H. Besistáin, *Diccionario de retórica y poética*, p. 265.

¹²⁴ U. Eco, *op. cit.*, p. 72.

¹²⁵ “Arthur Viel, *Sobre la importancia de las matemáticas para asegurar la estabilidad de las construcciones*, París, 1805.” A. Baricco, *op. cit.*, p. 141.

un piano “Pleyel 1808” en este caso 1808 es el año de su manufacturación. El 14 de octubre de 1829 tuvo lugar el certamen Rainhill, y, en 1830 se inaugura la línea Liverpool-Manchester. El 13 de marzo de 1849 la Sociedad de Artes de Londres publica el concurso para la construcción un palacio que albergue la Gran Exposición Universal, y, como consecuencia de dicho certamen, Hector Horeau llega a Quinnipak; once años antes, en 1838, Andersson registra el “Brevetto Andersson delle Vetriere Rail”.

Las fechas anotadas ubican temporalmente a *Castelli di rabbia* en la mitad del siglo XIX, años en los que en Europa se está viviendo la revolución industrial.

Dentro de la novela existen también datos que permiten ubicar un evento dentro del año. Por ejemplo: Mormy llega a Quinnipak “un pomeriggio di gennaio” y muere también “una tarde de enero” ocho meses después de la fiesta de despedida de Pehnt. Elizabeth llega a Quinnipak “il primo giorno di giugno”¹²⁶ e “il primo lunedì di ogni mese”¹²⁷ los trabajadores del señor Rail le quitaban el polvo de encima. Pekisch ensaya todos los martes con la banda y todos los viernes con el *umanofono*. Sobre los viajes del señor Rail tenemos como ejemplo “La famosa estate in cui partì il mattino del 7 agosto e tornò la sera del giorno dopo”.¹²⁸

Hay información temporal que nos permite ubicar los momentos del día en el que los personajes llevan a cabo sus acciones, así como momentos que son imposibles de ubicar en el tiempo debido a su ambigüedad, marcada por adverbios como: “mai”, “un’ora”, “giorni e giorni”, “quest’anno”, “ogni mese”, “un attimo”, “un istante”, “quel momento”; pero que confieren ritmo a la obra.

En cuanto a la duración de la historia en años: Jun y el señor Rail estuvieron juntos treinta y dos años. Durante estos años Mormy llegó a Quinnipak siendo un niño y creció hasta convertirse en hombre. Pehnt aparece en la puerta de la iglesia recién nacido, crece, y forma su propia familia. El señor Rail, que era un muchacho cuando conoció a Jun, envejece; Jun que por muchos años fue vista como una muchacha, tras la muerte de Mormy envejece; Horeau que, cuando se conocen, es más joven que el señor Rail, muere después de los sesenta años.

¹²⁶ “el primer día de junio” *Ibidem*, p. 107.

¹²⁷ “El primer lunes de cada mes” *Ibidem*, p. 127.

¹²⁸ “El famoso verano en que partió la mañana del siete de agosto y regresó la tarde del día siguiente” *Ibidem*, p. 19.

Gracias a la información temporal presentada podemos decir que los personajes de *Castelli di rabbia* nacen con el siglo XIX. Hay cuatro generaciones en la novela: a la más grande pertenecen Andersson, Pekisch y la viuda Abegg; la siguiente generación es la del señor Rail, Jun y Hector Horeau; Mormy y Pehnt son niños que se convierten en hombres; y la última generación en la que se encuentran Bill, el hijo de Pehnt y la muchacha que viaja a bordo del transatlántico, con fecha del 14 de febrero de 1922, un siglo después de los acontecimientos relatados en los primeros capítulos.

La última palabra de la novela es “América”, al igual que la última palabra del libro que Jun debe llevar a su destino y que lee una y otra vez. Esto puede significar que el libro que lee Jun es *Castelli di rabbia*, su historia y la de los demás personajes de Quinnipak son un libro en el que el destino de los protagonistas ya estaba escrito. Otra hipótesis sobre la función del final de la novela es que la muchacha que viaja a bordo del Transatlántico junto con su novio Tool, en el afán por escapar de la realidad inventaron las historias que leímos en *Castelli di rabbia*, dando a sus personajes nombres de los habitantes de su ciudad.

Conclusiones

El objetivo de este trabajo fue mostrar los elementos espacio temporales de los cuales Alessandro Baricco se vale para construir el espacio diegético de *Castelli di rabbia* su primer novela.

La línea a seguir en este análisis fue la interpretación de la novela: para esto utilicé principalmente textos de Luz Aurora Pimentel, Helena Beristáin, Alessandro Scarsella y textos sobre lenguaje literario. A partir de los textos teóricos consultados pude desmenuzar la obra y establecer un juicio sobre los elementos analizados.

Consideré la obra primero en su totalidad, es decir: veintiún capítulos que muestran la evolución y crecimiento de los personajes actores de la novela. En segundo lugar se encuentra la división de la novela en siete capítulos, donde pude observar la alternancia que se da a las dos historias principales para lograr la simultaneidad de las mismas. El tercer elemento a tratar fueron las citas de Rilke insertas al inicio de los capítulos noes, donde se evidencia el desarrollo de la novela como la construcción de una felicidad *in crescendo*, con momentos que transportan al lector de la emoción a la conmoción, porque al final somos testigos de la caída de esta felicidad en construcción.

El título de la novela es otro elemento que mucho nos dice sobre el desarrollo de la novela, pues en él está inserto el hilo conductor de toda la historia, porque la palabra “castillos” se refiere a la felicidad e ilusiones presentes en la historia, como en los cuentos de hadas donde hay felicidad, pero por otro lado está la palabra “rabia” que contrasta con la primer palabra pues es el opuesto de la felicidad que sugiere la construcción de los castillos, es el sentimiento de enojo que nace al ver derrumbadas las ilusiones de los personajes de la novela.

Es justamente esta división de la historia en dos momentos la que coincide con la declaración de Baricco sobre el punto central de la novela, la presentación de la banda, momento que efectivamente marca un antes y un después en la historia: la primera parte cargada de sueños, impresiones e ilusiones, mientras que la segunda está marcada por la sucesión de eventos trágicos que hacen imposible para los personajes alcanzar la felicidad deseada.

Con respecto a los objetos y escenarios que hacen posible el ambiente espacial y temporal en *Castelli di rabbia*, he de resaltar que Baricco emplea elementos de la vida real que marcaron el paso de la humanidad a la era moderna, pues la historia de la novela se desarrolla durante la revolución industrial en una pequeña ciudad apartada de las grandes ciudades y de la capital, de donde es el personaje principal quien ofrece las primeras muestras de progreso a la población del lugar.

Sobre el último capítulo de la historia quiero agregar que al terminar con la lectura de la propia novela, el título *Castelli di rabbia* puede sugerir la idea que los personajes y eventos que tuvieron lugar en la obra son el producto de la imaginación de un par de enamorados que buscan escapar de su mundo y problemas (de su propia *rabbia*) inventando personajes e historia que tuvieron lugar en Quinnipak (construyendo castillos, no con la arena sino con su propia *rabbia*).

De esta manera concluyo este trabajo que me ha ayudado a aplicar lo aprendido durante la carrera, esperando que la información presentada sea útil para aquellos que estén interesados en Baricco, o en la aplicación de las teorías literarias arriba mencionadas.

Bibliografía

- BARICCO, Alessandro, *Castelli di rabbia*, BUR, Milano, 1999.
- _____, *Tierras de cristal*, Anagrama, Barcelona, 1998.
- BARTHES, Roland, *Análisis estructural del relato*, Premia. México. 1982
- BERISTÁIN, Helena, *Análisis estructural del relato literario: Teoría práctica*, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, México, 1982.
- _____, *Diccionario de retórica y poética*, Porrúa, México. 1985.
- CALVINO, Italo, *Lezioni americane. Sei proposte per il nuovo milenio*, Oscar Mondadori, Milano, 1998.
- ECO, Umberto, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Tascabili Bompiani. Milano. 2000.
- FIORI, Cinzia, “Ballando con i sogni nei Castelli di Baricco”, *Corriere della sera*, 2003, www.oceanomare.com.
- PIMENTEL, Luz Aurora, *El espacio en la ficción*, Siglo XXI, México, 2001.
- _____, *El relato en perspectiva: estudio de teoría narrativa*, Siglo XXI: UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, México. 1998.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio, “El espacio”, *El lenguaje literario, Vocabulario crítico*, Síntesis, Madrid, 2009, pp. 737-758.
- _____, “El tiempo narrativo”, *El lenguaje literario, Vocabulario crítico*, Síntesis, Madrid, 2009, pp. 703-736.
- PALAZÓN MONTEMAYOR, María Rosa, “Correspondencias de los espacios geográfico e histórico con el literario”, en Lapoujade, María Nonel, *Espacios imaginarios*, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, México, 1999, pp. 195-200.
- REIS, Carlos, *Diccionario de narratología*, Colegio de España, Salamanca, 1996.
- RILKE, Rainer Maria, *Elegías de Duino. Los sonetos a Orfeo*, trad. Eustaquio Barjau, 5ta ed., Cátedra, Madrid, 1990.
- RIVAS LARA, Lucia, *Historia contemporánea*, Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid, 2010.
- SCARSELLA, Alessandro, *Alessandro Baricco*, Cadmo, Fiesole, 2003.
- TODOROV, Tzvetan, *¿Qué es el estructuralismo?*, Losada, Buenos Aires, 1975.

ZANGIROLAMI, Daniele, *Alessandro Baricco Il destino e le sue traiettorie*, Cafoscarina, Venezia. 2008.

Fuentes de internet

<http://buscon.rae.es>

<http://csh.izt.uam.mx>

<http://es.wikipedia.org>

<http://.litencyc.com/>

<http://www.oceanomare.com>