



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

EL NARRADOR-*FLÂNEUR* EN

LA *TRILOGIA BORGHESE* DE CESARE PAVESE

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

PRESENTA
MARÍA TERESA FRANCO AGUILAR

ASESOR:
MTRO. FERNANDO IBARRA CHÁVEZ

MÉXICO, D.F. 2012





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.

**El Narrador-*flâneur* en
la *Trilogía borghese* de Cesare Pavese**

**T E S I S
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS MODERNAS
(LETRAS ITALIANAS)**

**P R E S E N T A
MARÍA TERESA FRANCO AGUILAR
CON NÚMERO DE CUENTA: 300085211**

**ASESOR:
MTRO. FERNANDO IBARRA CHÁVEZ**

MÉXICO, D.F. 2012

AGRADECIMIENTOS

Agradezco profundamente:

A la UNAM, mi segundo hogar, y a todos los profesores que pacientemente compartieron sus conocimientos y fueron parte fundamental de mi formación académica y personal.

A mis padres, que con el ejemplo me han enseñado el valor incuestionable del trabajo y la constancia y de quienes he aprendido a nunca rendirme.

A mis amigos, no tengo palabras para corresponder la solidaridad, el cariño y el respeto que he recibido de ustedes durante todos estos años. De esto les hablaba tanto.

A Turín y al Aeropuerto de Barajas. Mi vida no ha sido la misma desde entonces.

A Antonia Aguilar y a Mario Franco
quienes me enseñaron que hay que levantarse
y seguir adelante las veces que sea necesario.

Aver scritto qualcosa che ti lascia come un fucile sparato
Cesare Pavese

Introducción.....	1
Capítulo I A propósito de la narración	5
I.1 El narrador	7
I.2 El “autor implícito” de Wayne Booth	11
I.3 “Voz”, “focalización” y “tiempo de la narración” en Gérard Genette.	15
I.4 El espacio en la narración.....	19
I.5 El narrador- <i>flâneur</i>	22
Capítulo II Cesare Pavese, el <i>flâneur</i> más célebre de Turín.....	33
II.1 Cesare Pavese	35
II.2 <i>Juliae Augustae Taurinorum historia</i>	38
II.3 Pavese y Turín	41
Capítulo III Análisis narratológico de la <i>Trilogía Borghese</i> (<i>La bella estate</i> , <i>Il diavolo sulle colline</i> y <i>Tra donne sole</i>).....	45
III.1 <i>La Trilogía borghese</i> : historia de publicación y crítica	47
III.2 Las historias de la <i>Trilogía borghese</i>	50
III.2.1 <i>La bella estate</i> : el verano de la inocencia perdida.....	50
III.2.2 <i>Il diavolo sulle colline</i> : la juventud de las ideas.....	51
III.2.3 <i>Tra donne sole</i> : la dignidad de la soledad.....	52
III.3 Análisis de la voz narrativa, de la focalización y de los tiempos de la narración.....	54
III.3.1 <i>La bella estate</i>	54
III.3.2 <i>Il diavolo sulle colline</i>	59
III.3.3 <i>Tra donne sole</i>	64
III.4 Cómo se describen los espacios en la <i>Trilogía borghese</i>	67
III.4.1 <i>La bella estate</i>	68
III.4.2 <i>Il diavolo sulle colline</i>	71
III.4.3 <i>Tra donne sole</i>	76
III.5 Elementos <i>flâneurs</i> en la <i>Trilogía borghese</i>	84
III.5.1 <i>La bella estate</i>	85
III.5.2 <i>Il diavolo sulle colline</i>	87
III.5.3 <i>Tra donne sole</i>	91
Conclusión ¿Existe un narrador- <i>flâneur</i> en la <i>Trilogía borghese</i> ?.....	99
Bibliografía.....	105

INTRODUCCIÓN

En el siguiente trabajo analizaré el narrador y el espacio de las novelas *La bella estate*, *Il diavolo sulle colline* y *Tra donne sole* publicadas todas juntas, bajo el nombre de *La bella estate*, en 1949. A este trío de novelas se le conoce también con el nombre de *Trilogia borghese*.

Durante el estudio a este tríptico, se identificará a cada uno de los narradores utilizando conceptos acuñados por Gérard Genette y Wayne Booth. Se analizará también cómo es que cada uno de estos narradores describe el espacio y la importancia de éste en cada una de las novelas.

Asimismo se presentará el concepto de narrador-*flâneur* que es aquel narrador que participa en la diégesis y que cumple con las características que Walter Benjamin describe en “París del Segundo Imperio en Baudelaire” y que califica como *flâneur*.

Mediante el análisis de estos conceptos se observará cómo la figura del narrador-*flâneur* se encuentra en algún momento de la *Trilogia borghese*. Se verá así cómo el estudio del espacio, del narrador y la relación de éstos con los personajes y con la historia desvela significados importantes dentro de una obra literaria.

CAPÍTULO I

A propósito de la narración

I.1 El narrador

Sí: en el principio fue el verbo, pero antes del verbo existió quien lo pronunciara: *alguien* que al tiempo de enunciar creara aquello pronunciado. Toda historia es enunciada y contemporáneamente (re)creada a partir de un punto de referencia específico en el universo, pues la historia “no se puede contar a sí misma”, como dice Teresa Imízcoz, sino que requiere la presencia de alguien que la cuente: el narrador. Por eso “el narrador constituye sin duda alguna el elemento central del relato”.¹ El estudio del narrador, del que enuncia y existe previo al acto de la creación, ha sido uno de los intereses principales de estudiosos como Gérard Genette, Franz Karl Stanzel o Wayne Booth. Pero, ¿quién es este (re)constructor de historias, que parece todo conocer y que del silencio hace una herramienta para dar ritmo a sus palabras? ¿Quién es este Narrador y cómo es que (re)crea situaciones ajenas en paisajes extraños, inexistentes para el que está del otro lado de la página?

En torno a la figura del narrador se han hecho hipótesis y teorías varias a lo largo de la historia de los estudios literarios. Si bien la existencia de la Narratología, “la teoría de los textos narrativos”² como afirma Mieke Bal, se encuentra sólo después del surgimiento del Formalismo ruso y su conocimiento en Occidente, ya desde Platón podemos encontrar observaciones y preguntas clave que en el siglo XX veremos desarrolladas

¹ Teresa Imízcoz, “El narrador en la literatura. Su papel en el carácter ficticio y en la credibilidad del texto” en Teresa Imízcoz (ed.), *Quién cuenta la historia. Estudios sobre el narrador en los relatos de ficción y no ficción*, Eunale, Pamplona, 1999, pp.17-51, p. 17.

² Mieke Bal, *Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología*, Cátedra, Madrid, 1990, p. 11.

como una disciplina.³ En otro texto antiguo, la *Poética* de Aristóteles, el concepto de mimesis no implica sólo la imitación de la naturaleza, sino también la representación de las acciones humanas. Vemos en ambos casos implícitamente la existencia de un intermediario que manipula los hechos de la historia y que decide cómo y en qué momento hacerlos llegar al que lo escucha. Algunos siglos más tarde, Quintiliano, siempre interesado en la retórica del discurso, en las *Instituciones* Libro IV nos dice que el orden de la *narratio* no necesariamente corresponde al orden natural de las acciones; éste puede ser, y de hecho lo es, alterado por algún agente externo a ella.

Durante siglos este agente externo, ese manipulador, fue identificado con el escritor o, en los casos de aquellas obras que se narraban en público, con el aeda, el juglar, el *minnesinger* o el trovador, quienes repetían un texto ya conocido y que a su vez se permitían modificar para el deleite de quienes lo escuchaban. Modificar el orden natural de los hechos, por escrito u oralmente, es ya un factor importante durante la (re)creación del texto, pues la interpretación de quien lee o escucha se ve fuertemente influida. Es por ello que el estudio del narrador, en algún momento de la historia de la crítica literaria, cobró tanta importancia. Tal vez de forma tardía, los estudiosos de la literatura se dieron cuenta de que sin narrador, a pesar de aquellas opiniones y escuelas que hacen todo lo posible por suprimirlo, no hay obra que contar. Inclusive hay quienes afirman que es ésta la figura principal a estudiar, pues como dice Carmen Bobes en *La novela*:

El narrador [...] es el centro hacia el que convergen todos los sentidos que podemos encontrar en una novela, y del que parten todas las manipulaciones que se puedan señalar en ella, pues es quien dispone de la voz en el discurso y de los conocimientos del mundo narrado; él

³ Observaciones como las que encontramos en el Libro III de la *República* en donde Platón enumera las formas de enunciación de la poesía trágica y la cómica (donde encuentra diálogos que están más cercanos a la imitación) y las del ditirambo y la poesía épica (en donde forzosamente hay alguien que recita).

es quien da cuenta de los hechos, el que elige el orden, el que usa las palabras en la forma que considera más conveniente, y a partir de aquí construye con un discurso verbal un relato novelesco, dotado de sentido propio que procede del conjunto de las unidades textuales y de sus relaciones. Toda la materia, todas las funciones y relaciones que generan sentido en una novela tienen su centro en la figura del narrador.⁴

En este mismo texto, Bobes ubica el nacimiento de la Narratología -que es como lo define Luz Aurora Pimentel en *El relato en perspectiva*: “el conjunto de estudios y propuestas teóricas que sobre el relato se han venido realizando desde los formalistas rusos”⁵- a partir de los estudios de cuatro “escuelas”: **la escuela morfológica alemana** que con Otmar Schissel y su morfología narrativa (1912) intenta buscar “un modo de acceso directo a la obra que permita conocerla en su ser específicamente literario”;⁶ **la morfología de la novela en Rusia** con M. A. Petrovski quien afirma que “un particular punto de vista y un determinado modo narrativo darán estilo particular a la novela”;⁷ **los formalistas rusos** con Vladimir Propp⁸ como figura principal y su morfología del cuento ruso (1928), en donde se estudian las formas y se clasifican las diferentes funciones que se encuentran invariablemente en el cuento popular ruso; y por último **la escuela norteamericana** cuya figura principal, Henry James, se plantea la posibilidad de mostrar (*show*) las acciones a partir de lo que los personajes hacen y son capaces de ver, en vez de decir (*tell*) por medio de un agente omnipresente, exigiendo así una mayor participación por parte del lector quien, forzosamente, para hacerse de una opinión tendrá que analizar la

⁴ María del Carmen Bobes, *La novela*, Síntesis, Madrid, 1993, p. 197.

⁵ Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva*, Siglo XXI, México, 2001, p. 8.

⁶ M. del C. Bobes, *op. cit.*, p. 118.

⁷ *Ibidem*, p. 127.

⁸ Aunque Propp estrictamente nunca fue formalista, desarrolló su trabajo a la par de este grupo.

información que “sucede”, pues son los actos de los personajes, y sus perspectivas de las acciones de los otros, los que “cuentan” la historia.

Todos estos elementos y posiciones, en ocasiones tan distintos entre sí, son bases para el estudio de la narratología, que en nuestros días se aplica a otras formas de narración como lo son la radiofónica o la cinematográfica:

El estudio de la narratología es, pues, la naturaleza, forma y función de la narración, con independencia del vehículo que la transmite, por lo que se ocupa tanto de la narración escrita (literaria o no) como de la oral o visual; más concreto se ocupa de los rasgos comunes y distintivos de todas las narraciones posibles [...]. Además intenta describir el sistema de reglas y normas que regulan la narratividad, es decir la producción y comprensión de narraciones aceptables, incluida su dimensión psicolingüística.⁹

Como ya se dijo, muchas son las teorías existentes alrededor del narrador y gran parte de éstas se dedica a la clasificación de los tipos de narrador que se encuentran en los textos narrativos. Cada una de estas posiciones ante el texto se basa en la lectura y en el análisis minucioso de las obras más representativas de la literatura universal. Es ésta la razón por la cual todas divergen ligeramente la una de la otra puesto que las voces de donde nos llega la anécdota, el contenido, han mutado con el avance de la historia literaria y con el cambio de tendencias y gustos estéticos.

Para los fines de la presente investigación se tomarán sólo dos de ellas: la teoría de “el autor implícito” de Wayne Booth y los estudios que Gérard Genette concluye en los conceptos de “voz”, “focalización” y “tiempo de la narración”. Ambas posiciones me ayudarán a indagar y a estudiar la figura del narrador en la *Trilogia borghese* de Cesare Pavese.

⁹ Enric Sullà, “La teoría de la novela en el siglo XX” en Enric Sullà (ed.), *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*, Grijalbo-Mondadori, Barcelona, 1996, pp.13-25, p. 19.

I.2 El “autor implícito” de Wayne Booth

Cuando Roland Barthes declara la muerte del autor, pone punto final a un largo capítulo de la Historia de la Crítica Literaria en la que el escritor, ese individuo que, como nosotros, vive de un oficio, paga impuestos y probablemente reza por las noches, queda fuera del análisis literario. Anteriormente a ello, durante siglos se habían estudiado con ahínco las motivaciones que habían llevado al escritor *x* a crear la obra *y*, a determinar el marco histórico del escritor y a reflexionar sobre el contenido de la obra, ya fuese como una reflexión sobre la vida, como una crítica a una sociedad, o como el reflejo del mundo interior del escritor.

Hace unas líneas mencionamos cómo ya esas inquietudes respecto al qué modifica la *narratio* se intentaban identificar principalmente con el autor mismo. Un ejemplo muy curioso es el que encontramos en el *Trattatello in laude di Dante* de Giovanni Boccaccio en donde se cuenta una anécdota muy curiosa del exiliado florentino:

avvenne un giorno in Verona, essendo già divulgata per tutto la fama delle sue opere, e massimamente quella parte della sua *Comedia*, la quale egli intitola *Inferno*, e esso conosciuto da molti e uomini e donne, che, passando egli davanti ad una porta dove più donne sedevano, una di quelle pianamente, non però tanto che bene da lui e da chi con lui era non fosse udita, disse a l'altre: –Donne, vedete colui che va ne l'inferno, e torna quando gli piace, e qua su reca novelle di coloro che là giù sono? – Alla quale una dell'altre rispose semplicemente: –In verità tu dèi dir vero: non vedi tu come egli ha la barba crespa e il color bruno per lo caldo e per lo fummo che è là giù?¹⁰

Aunque hoy en día esto nos puede parecer francamente risible, esta anécdota

¹⁰ Giovanni Boccaccio, *Trattatello in laude di Dante*, *Opere*, ed. Pier Giorgio Ricci, Ricciardi, Milano-Napoli, 1965. p. 608.

refleja cómo en ocasiones se identificaba al autor con el narrador, como si éste verdaderamente hubiera estado ahí y hubiera presenciado la historia que se dispone a narrar.

Además, durante siglos el estudio del contenido era en cierta medida el estudio de la estructura de la obra, pues forma y contenido iban estudiados de la mano. Las vanguardias de fines de siglo XIX y principios del XX, al experimentar con las formas, ponen al descubierto la necesidad de abordar la obra literaria de manera distinta de la que se hacía desde siglos antes. Aunado a esto, el entusiasmo finisecular de creer que todo podría ser estudiado, desglosado y explicado de forma científica, contagia disciplinas como la misma crítica literaria que a partir de la lingüística y del Formalismo ruso se preocupa cada vez más por el *cómo se dice* que por *lo que se dice*. De hecho los estudios del *cómo se dice* se volvieron, durante las primeras décadas del siglo XX, más serios y respetables de los que estudiaban el *qué* es lo que se dice. La obra *per se*, bajo la lupa, y el estudio de los mecanismos en el texto eran los intereses principales de todos estos críticos que, herederos del positivismo, pretendían hacer de la crítica literaria una ciencia que describiese el funcionamiento del lenguaje en una obra escrita. Basta leer los estudios de Eichenbaum sobre “El capote” de Gogol, los escritos de Tomachevski sobre teoría literaria o *La morfología del cuento ruso* de Propp. Ya entonces, gracias a los estudios de Schissel, se tenía conciencia de la diferencia entre historia y texto: la historia puede ser contada de manera distinta a partir de estructuras y mecanismos específicos. Mieke Bal lo explica de la siguiente manera: “la afirmación de que un texto narrativo es aquel en que se relata una historia, implica que el texto *no* es la

historia”.¹¹ Así la historia de Cenicienta puede ser contada de formas distintas y “será por lo tanto de utilidad examinar el texto independientemente de la historia”.¹²

A pesar del gran avance que esto significó para los estudios literarios, otras disciplinas como el psicoanálisis, la sociocrítica y los estudios culturales se encargaron de recordarnos que la obra no nace en medio de la nada y que siempre es escrita por alguien, el escritor, que vive y se manifiesta en un mundo que lo condiciona, que lo marca y al que, sobre todo, desea entender y comunicar. Encontrar, tal vez, un balance entre los estudios estructurales y aquellos sociocríticos sería lo más apropiado para los estudios literarios cuyas escuelas y discusiones han proliferado con el avance de los años.

Conscientes de la línea tan sutil que separa al que escribe del que narra, muchos estudiosos han intentado conciliar ambas figuras; así es como surge la noción de “autor implícito”. El crítico norteamericano Wayne Booth en *The Rhetoric of Fiction* (1961) aborda, entre otras cosas, uno de los campos más espinosos en la crítica literaria: el problema del narrador identificado como el autor. Booth, en una crítica al deseado objetivismo del Naturalismo y del *Show – don’t tell*, en el que se quería hacer desaparecer toda voz o marca narrativa mediante la exposición impersonal de los hechos, expone su punto de vista respecto a aquel que históricamente escribe, pero que no necesariamente es a quien pertenece la voz que nos narra los acontecimientos en una obra. En los capítulos y subcapítulos, nombrados de forma irónica “General Rules” y “All Authors Should Be Objective”, llama

¹¹ M. Bal, *op. cit.*, p. 13.

¹² *Idem.*

la atención del lector (¡y del escritor!)¹³ y le recuerda que “the author’s judgment is always present, always evident to anyone who knows how to look for it [...] we must never forget that though the author can to some extent choose his disguises, he can never choose to disappear”.¹⁴ Booth, explicando la figura del narrador a partir de textos que él considera importantes en la historia de la literatura universal, expone constantemente y teje la idea de “el autor implícito” que en palabras de Porter Abbott es:

that sensibility (that combination of feelings, intelligence, knowledge, and opinion) that “accounts for” the narrative. It accounts for the narrative in the sense that the implied authorial views that we find emerging in the narrative are consistent with all the elements of the narrative discourse that we are aware of. Of course, when the real living and breathing author constructs the narrative, much of that real author goes into the implied author. But the implied author is also, like the narrative itself, a kind of construct that among other things serves to anchor the narrative. We, in our turn, as we read, develop our own idea of this implied sensibility behind the narrative.¹⁵

Es claro, como lo menciona Abbott desde la perspectiva de Booth, que la figura del autor implícito no es el hombre histórico de quien existen registros públicos. El autor implícito, en palabras mismas de Booth “is always distinct from the ‘real man’—whatever we may take him to be— who creates a superior version of himself, a ‘second self’ as he creates his work”.¹⁶ Es una creación del autor, un segundo yo, que a su vez crea todo el mundo ficcional a narrar.

Al introducir esta figura, Booth puso sobre la mesa una herramienta

¹³ “My goal is not to set everyone straight about my favourite novelists but rather to free both readers and novelists from the constraints of abstract rules about what novelist must do, by reminding them in a systematic way of what good novelists have in fact done”. Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, The University of Chicago Press, Chicago, 1961, p. III.

¹⁴ *Ibidem*, p. 20.

¹⁵ H. Porter Abbott, *The Cambridge Introduction to Narrative*, Cambridge University Press, Cambridge, 2002, p. 77.

¹⁶ W. Booth, *op. cit.*, p. 151.

útil para lograr cierto equilibrio en los estudios literarios: no se puede olvidar que una obra, cualquiera, fue creada por un ser humano específico que, aunque quiera esconderse, siempre se le podrá encontrar de una u otra forma. En el presente análisis esta noción de autor implícito nos ayudará, de manera referencial, sólo a marcar una clara distinción entre el autor, Cesare Pavese, y los narradores que cuentan las tres historias de la *Trilogia borghese*. Y aunque será evidente que lo que se analizará aquí son las voces narrativas, también lo será que éstas llevan consigo marcas fácilmente identificables con Cesare Pavese.

I.3 “Voz”, “focalización” y “tiempo de la narración” en Gérard Genette.

De todo el “Discurso del relato” de Gérard Genette, publicado en los años setenta dentro del libro *Figures III*, tres conceptos nos serán útiles: “voz”, “focalización” y “tiempo de la narración”. *Figures III* contiene dos apartados: “Crítica y poética” y “Discurso del relato. Ensayo de método”; este último es un estudio que Genette dedica especialmente a *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust. Genette estudia sobre todo la voz que volumen tras volumen nos entera de la vida de Marcel y de aquellos que le rodean. Al estudiar detenidamente esta voz, Genette cae en la cuenta de que el narrador, cuya voz es la que escuchamos, no es una voz estática que ve la historia siempre desde el mismo ángulo. Por el contrario, la perspectiva del narrador se mueve para permitirnos el acceso a la historia desde distintos puntos sin que sea necesariamente otra voz la que cuenta.¹⁷ Son dos las preguntas que Genette se hace para diferenciar, en el texto, quien narra y

¹⁷ Por supuesto que hay obras en las que son muchas las voces que se dejan escuchar, obras polifónicas.

quien ve: ¿quién es el narrador? y ¿cuál es el personaje cuyo punto de vista orienta la perspectiva narrativa? La *voz* responde a la primera pregunta. La voz es el narrador. Una definición personal de narrador es: voz por la cual conocemos los acontecimientos, su secuencia y quiénes participan en ellos. Esta voz, como se dijo anteriormente, se mueve; a veces, inclusive, nos llega desde el punto de vista de otro que puede ser la de uno de los personajes. El *modo* de moverse de esta voz responde a la segunda pregunta, es decir, ¿cuál es y a quién pertenece la perspectiva que orienta la narración? ¿Coincide ésta siempre con el narrador? Al darse cuenta de que quien ve y quien cuenta no son siempre el mismo ente, Genette acuña el concepto de *focalización*.¹⁸ La focalización es la perspectiva que orienta la narración. Un ejemplo muy claro lo encontramos en la novela de Paolo Giordano, *La solitudine dei numeri primi*, que narra la historia de la relación entre Alice y Mattia, dos *outsiders* que, como los números primos gemelos, nunca estarán lo suficientemente cerca para verdaderamente tocarse. En la novela el narrador es, como regularmente se le conoce, narrador en tercera persona, omnisciente. En muchos momentos de la narración esta voz cuenta en tercera persona lo que los ojos de uno de los protagonistas ven; inclusive incrusta, muy frecuentemente, las palabras de sus personajes en su propio discurso mezclando los discursos del narrador y de alguno de los protagonistas: “Fabio aveva già spazzolato tutto, mentre nel piatto di Alice c’era ancora il pomodoro, rosso e gonfio di quel miscuglio nauseante. Se l’avesse fatto a pezzettini e nascosto nel tovagliolo lui se ne sarebbe

¹⁸ Cabe recordar que Genette, en el “Discurso del relato”, menciona los casos previos de Cleanth Brooks y de Robert Penn Warren: “quienes en 1940, con el término de *foco narrativo* (‘focus of narration’), explícita (y muy afortunadamente) propuesto como equivalente de ‘punto de vista’, [introdujeron] una tipología en cuatro términos”, Gerard Genette, “Discurso del relato”, *Figuras III*, Lumen, Barcelona, 1999, pp. 75-327, p. 241.

senz'altro accorto".¹⁹ En este fragmento es clara la angustia de Alice por la posibilidad de ser descubierta por Fabio. Esto se logra a partir de que el narrador decide moverse o focalizar(se) en Alice para mostrarnos tal y como ella percibe el mundo que está observando en ese momento.

Hay todavía un aspecto del concepto de "voz" en Genette que es preciso mencionar. Genette observa que son innecesarias las taxonomías extensas e imprecisas que tantos narratólogos previos habían creado para explicar todos esos casos en los que voz y perspectiva no coinciden. Pensó que la clasificación del narrador se podía resumir en dos grandes categorías: el *narrador heterodiegético*, el que no forma parte de la historia, y el *narrador homodiegético*, el que forma parte de la diégesis. Es decir, el narrador heterodiegético es aquél que está completamente fuera de la acción, sólo observa. El narrador homodiegético es, entonces, aquél que de una u otra forma participa en la historia, no sólo como observador: es uno de los personajes, inclusive puede ser el personaje principal, en cuyo caso lleva por nombre *narrador autodiegético*. Así pues pueden existir narradores ajenos completamente a la diégesis que, sin embargo, nos narran a partir de la perspectiva de uno o varios de los personajes, pues se focalizan en ellos. Todo esto, evidentemente, concluye en estructuras narrativas complejas y, en ocasiones, vitales para la obra misma.

El último de los conceptos de Genette a revisar para nuestro estudio es el de "tiempo de la narración". Para Genette es importante saber en qué momento se está contando la historia: ¿está el narrador contando algo que ya sucedió? ¿Es algo que aún no sucede? O ¿está sucediendo justo en el momento en que la voz narra? Genette clasifica cuatro formas de narrar con respecto al tiempo, y las identifica con los tiempos verbales prevalentes en

¹⁹ Paolo Giordano, *La solitudine dei numeri primi*, Mondadori, Milano, 2008, p. 186.

cada una de ellas. El primero es la narración ulterior que se distingue por ser aquella en la que los acontecimientos ya sucedieron. Los tiempos pertenecientes al pasado (pretérito, imperfecto) son los más típicos de este tipo de narración. Un segundo tipo es la narración anterior o de tipo predictivo, donde se narra lo que aún no ha sucedido. Los tiempos verbales típicos son el futuro y el futuro perfecto. El tercer tipo lleva por nombre narración simultánea, considerada inestable, y es aquella en la que se cuenta la acción en el momento en que sucede; se sirve de los tiempos verbales en presente, presente perfecto y, a veces, futuro. Un ejemplo es la novela de Paola Capriolo *Una di loro* en la que el narrador, quien es el protagonista de la historia (narrador autodiegético), durante gran parte de la narración cuenta lo que sucede justo mientras está sucediendo:

Sì, signora, per i quartetti di Beethoven vedrò di non mancare (Dio ce ne scampi, già m'immagino lo scempio). Questa? È mousse di fragole: davvero squisita, gliela consiglio vivamente. Be', sì, un po' di calorie le contiene di sicuro. Troppe, dice? Forse non ha torto [...]. Eppure amo queste futili conversazioni, questi legami tenuissimi che si intrecciano in albergo senza scalfire minimamente la reciproca estraneità.²⁰

Por último, la narración intercalada es aquella donde el narrador “alterna entre la narración retrospectiva [ulterior] y simultánea, eligiendo por lo tanto los verbos en pasado y presente”.²¹ No es común que el narrador adopte un solo tiempo verbal en la narración durante todo el transcurso del relato, más bien lo mezcla con otros.

Para Genette es importante hacer esta clasificación puesto que definitivamente, cuando alguien narra, debe colocarse en un tiempo (y, a veces, en un espacio) que determinará de manera definitiva su perspectiva de

²⁰ Paola Capriolo, *Una di loro*, Bompiani, Milano, 2002, p. 10.

²¹ L. A. Pimentel, *op. cit.*, pp. 157-158. Los tiempos verbales señalados en cada uno de los ejemplos son tomados directamente del esquema de Luz Aurora Pimentel.

la historia. No es lo mismo narrar algo que ya pasó (pues el narrador, poseedor de *toda* la información *posible*, decidirá cómo y cuándo transmitirla) que algo que está pasando. Elementos como la sorpresa y los juicios del lector y del narrador mismos se ven fuertemente alterados cuando la historia da giros inesperados.

Hay que tener en mente estos tres conceptos: voz (si el narrador es heterodiégetico, homodiegético o autodiegético), focalización (desde la perspectiva de quién se narra la historia) y tiempo de la narración (los tiempos verbales, su cambio y uso durante la narración), pues serán de gran ayuda durante el estudio de la voz narrativa en la *Trilogía borghese*.

I.4 El espacio en la narración

El narrador se debe siempre colocar en el tiempo, mas no siempre en el espacio. Es obvio que cuando el narrador es heterodiegético importa poco o nada dónde se encuentre. Él, al estar ausente del mundo diegético, podría estar en la escena misma o frente al lector sin que esto modifique en lo absoluto el significado y las acciones del mundo narrado. Solamente cuando el narrador es homodiegético o autodiegético importa el espacio, si es nombrado o no. Elegir un escenario para que la diégesis se lleve a cabo es una elección del Escritor que se manifiesta a través del Autor implícito y que a su vez se manifiesta a través del Narrador: “La elección del novelista no es entre dos formas gramaticales, sino entre dos actitudes narrativas [...]: hacer contar la historia por uno de sus personajes o por un narrador extraño a dicha historia”.²² Es así como mediante esta elección el narrador posee toda la información necesaria para contar la historia y decide si hacernos saber cada

²² G. Genette, *op. cit.*, p. 298.

detalle de la diégesis, incluido el escenario. Lo que significa que si bien toda historia ocupa un lugar en el tiempo y en el espacio no sucede siempre que el narrador especifique el escenario de la diégesis.²³ En muchas ocasiones, inclusive, la omisión del espacio se puede interpretar con el significado de universalidad: lo que pasó aquí puede suceder en donde sea como en las fábulas. Pero cuando el espacio es nombrado y descrito remarcadamente, éste posee una significación importante que no se debe pasar por alto. Pensemos en Dublín dentro de *Ulises* de James Joyce, en la Ciudad de México en *Palinuro de México* de Fernando del Paso o París en *Los miserables* de Víctor Hugo. En estas obras el espacio es relevante y constantemente nombrado y descrito. Luz Aurora Pimentel dice en *El relato en perspectiva* que “el espacio físico y social en el que evoluciona un relato tiene una primera e importante función de marco y sostén del mundo narrado; es el escenario indispensable para la acción”.²⁴ Pimentel dedica un estudio entero al espacio en la ficción en el que afirma que “no se concibe [...] un acontecimiento *narrado* que no esté inscrito en un espacio *descrito*”.²⁵ Debo decir que no estoy completamente de acuerdo con esta afirmación, puesto que si bien es cierto que toda historia sucede en un espacio forzosamente, éste no siempre es descrito. Un ejemplo lo encontramos en *Las mil y una noches*. Sabemos que la historia-marco de *Las mil y una noches* se desarrolla en Bagdad y que muchas de las otras narraciones de Scheherezade suceden en esa misma ciudad o en otra no muy lejana a ésta. Sin embargo hay una serie de cuentos (“El cuento de la tortuga y el Martín pescador”, “El cuento del lobo y el zorro”, “El cuento del ratón y

²³ No sucede así con el tiempo. Pues los tiempos verbales delatan al narrador y podemos saber con seguridad si la historia ya sucedió, sucederá o está sucediendo.

²⁴ L. A. Pimentel, *op. cit.*, p. 79.

²⁵ *Ibidem*, p. 7.

la comadreja”) en donde no se menciona ningún elemento espacial más allá de un árbol o tal vez, sólo en una ocasión, un arroyo. Como lectores, si detectamos esta carencia, tendemos a llenar este hueco con la biografía del autor o con la propia experiencia: ubicamos la historia en el contexto social y temporal del escritor del libro, o con el sentido común que nos ayudará a deducir que una historia que involucra a un lobo y a un zorro se desarrolla, forzosamente, en un bosque o en algún terreno salvaje. En realidad aquí estamos haciendo uso de nuestro horizonte de expectativas, *Erwartungshorizont*, que es “la suma de conocimientos e ideas preconcebidas que determinan la disposición con la que el público de cada época acoge, y por tanto, valora una obra literaria”.²⁶ Aunque tal vez no sea siempre del todo erróneo, hay que recordar que el diálogo se sostiene con el narrador, no con el escritor. En este estudio, debido a las novelas breves que se analizarán, nos importa cuando el narrador ubica las acciones en un espacio, pues éste posee un significado importante para el desarrollo de la diégesis:

un espacio construido [...] nunca es un espacio neutro, inocente, es un espacio signifiante 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.²⁷

Pero, ¿cómo son representados estos espacios en la obra?

La forma discursiva privilegiada para generar la ilusión del espacio es la descripción [...]. La descripción, por otra parte, se opone a la narración que se encarga de los sucesos y no de los espacios del universo diegético [...] encontramos que la narración (predominantemente temporal) está subordinada a la descripción

²⁶ David Viñas Piquer, *Historia de la crítica literaria*, Ariel, Barcelona, 2002, p. 503.

²⁷ L. A. Pimentel, *El espacio en la ficción*, Siglo XXI, México, 2001, p 31.

(predominantemente espacial).²⁸

Es decir, se narran acciones, movimientos, y se describen espacios, escenarios donde las acciones suceden. Todo esto lo hace el narrador. El narrador, como lo hace ver claramente Pimentel en *El espacio en la ficción*, tiene varias formas posibles de representar el espacio: puede describir a partir de elementos cotidianos familiares (un jardín usando árboles, plantas y colores), puede nombrar lugares existentes (las calles de una ciudad, calles que existen en el mundo “real”) usando nombres propios, etc. Cualquiera que sea la elección del narrador, ésta tendrá siempre un significado dentro de la obra.

Como ya se ha dicho, el narrador homodiegético se encuentra en un espacio y elige si –cómo y qué tanto– narrar el espacio que lo rodea. El narrador, al describirlo, lo (re)crea para el lector. ¿Sería posible que esto fuera al revés: que a partir de un espacio surgiera un tipo específico de narrador; que el espacio influyera tanto en el personaje-narrador que determinara su forma de narrar? ¿Podría suceder que el espacio fuera el creador del narrador?

I.5 El narrador-*flâneur*

La vida de Walter Benjamin tuvo siempre como escenario grandes ciudades. Ya fuese París, Berlín o Moscú, el sociólogo, filósofo, crítico, historiador alemán siempre estuvo en constante movimiento y muy probablemente éste fue el origen del concepto del *flâneur* en su obra:

Esta figura [*flâneur*], a través de la cual Benjamin retrató la conducta social y psicológica que propician las grandes ciudades, fue también un

²⁸ *Ibidem*, p. 8.

personaje creado a su imagen y semejanza para justificar, a manera de alegoría, un análisis colectivo.²⁹

Con la frase “la conducta social y psicológica que propician las grandes ciudades”, la autora se refiere justamente al comportamiento de un individuo específico a partir de su existencia en un espacio geográfico específico. Aunque sean contemporáneos dos sujetos, uno que vive en una ciudad ajetreada, contaminada e intransitable, y otro que vive en el campo abundante de espacios y reducido en población, verán y actuarán en el mundo de manera distinta.

La figura del *flâneur* es uno de los conceptos más importantes de la obra de Benjamin. Pero, ¿qué es un *flâneur*? El *flâneur* es un producto de la modernidad. Es ese personaje que, caminando sin rumbo por las ciudades, observa siempre el paisaje urbano y su contenido. El *flâneur* es silencioso, solitario, observador y “burgués”, es decir un ciudadano cuyas posibilidades económicas le permiten tener el tiempo suficiente para el ocio, para negarse a las prisas que imponen las grandes ciudades y al tiempo estricto que ocupan las grandes necesidades. El *flâneur* hace de las calles, los pasajes, los boulevards, los cafés y los kioscos su casa y sus textos. Él lee las calles y sus detalles, lee a la multitud y describe sus características, resguardado del mundo de “afuera”, en la mesa de un café público u observando las vitrinas de un pasaje comercial. “El propio Benjamin señaló en innumerables ocasiones la importancia de la lectura de las calles, de las ciudades, realizadas por el *flâneur* que aprende a perderse para estar más atento a los detalles”.³⁰ El concepto de *flâneur* aquí expuesto se hace famoso a partir del

²⁹ Claudia Kerik, “Walter Benjamin y la ciudad (magia y melancolía)” en Claudia Kerik (ed.), *En torno a Walter Benjamin*, UAM, México, 1993, pp. 107-119, p. 112.

³⁰ Silvia Pappe, “La resonancia de los pasos sobre un piso de doble fondo” en Claudia Kerik (ed.), *op. cit.*, pp. 191-210, p.194.

ensayo “París del Segundo Imperio de Baudelaire” que se divide en tres partes: “La bohemia”, “*El flâneur*” y “Lo moderno”. En este exto, a partir de un estudio de algunos poemas de las *Flores del mal*, Benjamin conceptualiza la importancia de personajes marginados como lo son los traperos, los conspiradores y el *flâneur*. Para Benjamin estos personajes son de capital importancia para la literatura finisecular. Mientras los traperos “no cuenta[n] en la bohemia. Pero todos los que forman parte de ésta, desde el literato hasta el conspirador profesional, podían encontrar en el traperero algo de sí mismos”,³¹ los conspiradores tienen importancia debido a

su oscilante existencia, más dependiente en cada caso del azar que de su actividad, su vida desarreglada, cuyas únicas paradas fijas son las tabernas de los vinateros (lugares de citas de los conjurados), sus inevitables tratos con toda ralea de gentes equívocas, les colocan en ese círculo y tal que en París se le llama la *bohème*.³²

El *flâneur* es para el crítico alemán el primer esbozo, la raíz, de la figura del detective en la novela policíaca cuyo nacimiento se identifica generalmente a partir de Edgar Allan Poe y cuentos como “El hombre de la multitud”:

Y si el *flâneur* llega de este modo a ser detective a su pesar, se trata, sin embargo, de algo que socialmente le paga muy bien. Legitima su paseo ocioso. Su indolencia es solamente aparente. Tras ella se oculta su vigilancia que no pierde de vista al malhechor.³³

Además, cuando Benjamin afirma que “un gran futuro le estaba destinado a la literatura que se atenía a los lados inquietantes y

³¹ Walter Benjamin, “El París del Segundo Imperio en Baudelaire”, *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*, Trad. Jesús Aguirre, Taurus, Madrid, 1999, pp. 23-120, p. 32.

³² *Ibidem*, p. 24. Aquí Benjamin cita un texto de K. Marx y F. Engels, “Bespr. von Chenu, *Les conspirateurs*, Paris, 1850, und Lucien de la Hodde, *La naissance de la République en février 1848*, Paris, 1850”.

³³ *Ibidem*, p. 55.

amenazadores de la vida urbana”,³⁴ habla ya de esa literatura cuyo escenario será la ciudad. La París de Balzac, la San Petersburgo de Dostoievski, la Londres de Dickens, son sólo ejemplos de esta afirmación. Esto no significa, quisiera aclarar, que todo relato de ciudad involucre un *flâneur*. Existen ciertos detalles, que veremos más adelante, que nos ayudarán a saber si el personaje o el narrador en cuestión se comportan como *flâneurs*.

Benjamin afirma que “el placer de mirar celebra en el *flâneur* su triunfo”.³⁵ La forma de mirar, “la atenta distracción”,³⁶ determina la forma en la que el observador se acerca al objeto estudiado. Karl Schlögel afirma que “hay tantos modos de mirar y ver como modos hay de moverse”.³⁷ Es importante señalar que la defición de *flâneur* –vocablo derivado del verbo *flâner*– en francés, según el diccionario Larousse (edición de 1977), es “Se promener sans but, pour se distraire”; por ello dice Schlögel: “El *flâneur* evita toda dirección establecida”³⁸ y añade: “el camino del *flâneur* es antes rodeo que camino”.³⁹ Y aunque “vaga sin rumbo para distraerse”, el *flâneur* es en realidad un estudioso de la urbanidad, de los espacios que rodean a la multitud, de la forma de comportarse de las masas en una urbe que crece sola y de la cual observa:

Las relaciones alternantes de los hombres en las grandes ciudades [...] se distinguen por una preponderancia expresa de la actividad de los ojos sobre la del oído. Las causas principales son los medios públicos de transporte. Antes del desarrollo de los autobuses, de los trenes, de los tranvías en el siglo diecinueve, las gentes no se encontraron en la circunstancia de tener que mirarse mutuamente largos minutos, horas

³⁴ *Idem*.

³⁵ *Ibidem*, p. 87.

³⁶ C. Kerik, *op. cit.*, 112.

³⁷ Karl Schlögel, “El *flâneur*: forma de movimiento, forma de conocimiento”, *En el espacio leemos el tiempo*, Siruela, Madrid, 2007, pp. 257-262, p. 258.

³⁸ *Ibidem*, p. 258.

³⁹ *Ibidem*, p. 261.

incluso, sin dirigirse la palabra unos a otros.⁴⁰

El *flâneur* es una clara consecuencia de la modernidad. Sólo en ésta se puede concebir la idea de un caminante, inclusive nocturno, o de un “ocioso” que no se ve obligado, o no quiere obligarse, a los horarios de un oficio específico. El *flâneur* como Benjamin, según Silvia Pappel, “pretende leer sus secretos [los de la ciudad] con los pies”.⁴¹ El de la lectura es un concepto fundamental para el *flâneur*. El *flâneur* lee las ciudades con sus pasos, y si se piensa que no hay un rumbo, un objetivo en específico en su caminar, es claro que la lectura de las ciudades no lo lleva a temas “concretos”, sin embargo lo acerca a un conocimiento, a un auto-descubrimiento que se da casi de forma casual: la distraída observación de lo cotidiano lo convierte en un biólogo del asfalto.

Otro aspecto importante del *flâneur* está expresado por Peter Szondi: el (re)pasar el tiempo.

To portray a city, a native must have other, deeper motives – motives of one who travels into the past instead of into the distance. A native’s book about his city will always be related to memoirs; the writer has not spent his childhood there in vain.⁴²

Cuando un *flâneur* recorre una ciudad, recorre el pasado, personal e histórico, de ésta. Un recorrido por Roma es un recorrido por las posiciones políticas y los gustos estéticos de una época imperial cuya grandeza fue paulatinamente sustituida por el poder papal; por una ciudad que vio marchar el fascismo y celebrar la república. Las calles son el mejor narrador,

⁴⁰ Las palabras pertenecen a Georg Simmel, *Soziologie*, Berlín, 1958, p. 55., y son citadas por W. Benjamin, *op. cit.*, p. 52.

⁴¹ Silvia Pappel, *La mesa de trabajo, un campo de batalla. Una biografía intelectual de Walter Benjamin*, UAM, México, 1986, p. 40.

⁴² W. Benjamin, *Illuminations*, citado por Peter Szondi, “Walter Benjamin’s City Portraits” en Gary Smith ed., *On Walter Benjamin. Critical Essays and Recollections*, The Massachusetts Institute of Technology Press, Massachusetts, 1991, pp.18-32, p. 19.

testigo e historiador que existe. Recorrer el tiempo y el espacio es lo que hace un *flâneur* cuando lee las calles con sus pasos. Recorrer es lo que hace un lector con la mirada al abrir un libro. La forma del movimiento en la que los pies o la mirada se desliza en las calles o entre las líneas de un texto determinan el tipo de conocimiento que un caminante/lector obtiene de una lectura.

Pero, ¿cuáles son los elementos que un texto debe poseer para poder recorrer las líneas, las historias ajenas como si fueran calles y avenidas; es decir, como si el lector fuera un *flâneur*? Es claro que sería posible sólo si se es guiado por un narrador-*flâneur* que nos lleve, con sus pies y con sus ojos, a ciudades distantes en el tiempo y en el espacio, sin “objetivo alguno”; aunque en realidad siempre se terminará descubriendo aspectos de uno mismo, del propio tiempo y del espacio.

“Describir [...] es adoptar una actitud frente al mundo”.⁴³ El narrador, escribe Pimentel, “es un personaje más, pero un personaje *sui generis* que se mueve en un plano distinto a los demás”.⁴⁴ Es decir que el narrador es considerado un personaje más, puesto que es una creación del autor. El individuo histórico que vivió en un lugar y en un tiempo específicos, al disponerse frente a la hoja en blanco, crea, conscientemente o no, un portavoz, el autor implícito, y consecutivamente lo que es a mi parecer la creación más importante de la obra: el narrador. Se considera al narrador “un personaje más” porque, invariablemente, es una creación, junto con el resto de los personajes y la anécdota; se considera *sui generis* porque bien puede no participar en la diégesis: puede ser sólo la voz que narra la historia, pero

⁴³ L. A. Pimentel, *El espacio en la ficción*, p. 16.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 109.

indudablemente es parte de la obra global. Considero que el narrador es la creación más importante en la obra pues es él quien elige qué tanto decirnos de la historia, cómo hacerlo, qué personajes tienen el derecho a participar, si deja hablar a más de uno y qué tanto, desde qué perspectivas podemos ver la historia e, inclusive, él determina la *forma*, el lenguaje que hace de la anécdota un “arte como artificio”.⁴⁵ Es necesario recordar que el diálogo se sostiene con el narrador, no con el escritor. Sin embargo en el narrador se pueden encontrar ecos del escritor. Recordemos al autor implícito de Booth. Éste es la máscara en la cual se “esconde” el individuo histórico y es a partir del autor implícito que se elige y se crea un narrador. La elección del narrador no es casual, y así no esté formulado de manera completamente consciente, esta elección determinará el tipo de lectura(s) que se podrá(n) dar de un texto. Vale la pena recordar las palabras de María del Carmen Bobes en donde dice que en el narrador “convergen todos los sentidos que podemos encontrar en una novela”.⁴⁶ El narrador es el que ve y cuenta. Karl Schlögel en el ensayo citado dice:

Cada forma de moverse tiene su específica manera de ver, su privilegio, y presumiblemente también su lugar y su coyuntura histórica. Cada una produce un género y una retórica específicos: modos de escribir, informar, exponer.⁴⁷

Existen tantas formas de moverse como adverbios para ese verbo. Cada una de estas formas, determinada por los intereses, miedos y ambiciones del que está en movimiento, influye sobre la manera de abordar y describir el

⁴⁵ Según Shklovski “cuando las acciones se hacen habituales dejan de ser percibidas y pasan a ser, simplemente, reconocidas, es decir, el espectador apenas presta atención porque entrevé unos rasgos formales a los que su retina está ya tan acostumbrada que no es preciso fijar demasiado la atención. Es necesario entonces provocar un efecto de “extrañamiento” que lleva al espectador a fijar su atención y desde este modo la suya deja de ser una percepción automatizada”, D. Viñas Piquer, *op. cit.*, p. 364.

⁴⁶ M. C. Bobes, *op. cit.*, p. 197.

⁴⁷ K. Schlögel, *op. cit.*, p. 258.

espacio y su interacción con los personajes y demás elementos en la historia. Hay que recordar que el *flâneur* se mueve sin un objetivo ni una ruta, en un espacio específico: en la ciudad, pero no en cualquier ciudad. Como se dijo, el *flâneur* es una consecuencia de la modernidad. Las condiciones propicias de su nacimiento son posibles sólo después de la Revolución Industrial, después de que por primera vez hay más habitantes en los centros urbanos que en el campo, cuando por primera vez las ciudades, poco a poco, no son sólo espacio para vivir, sino espacios para la recreación, para el conocimiento, para el surgimiento del mercado masivo de consumo.⁴⁸ Poco a poco surgen edificios que no sólo se habitan: son sitios que narran la ideología política y estética de la época, fácilmente leíbles a un observador “distraídamente atento”. Los edificios forman calles transitables y posibles al ocio: el pavimento facilita el recorrido tranquilo. Los cafés, las tabernas, son puntos de reunión que promueven la discusión, la reflexión grupal y privada en público:

La crítica europea moderna nació de la lucha contra el Estado absolutista. Durante los siglos XVII y XVIII, la burguesía europea comienza un espacio discursivo diferenciado, un espacio de juicio racional y de crítica ilustrada ajeno a los brutales ucases de una política autoritaria. Suspendida entre el Estado y la sociedad civil, esta “esfera pública” burguesa, como la ha denominado Jürgen Habermas, engloba diversas instituciones sociales –clubes, periódicos, cafés, gacetas– en las que se agrupan individuos particulares para realizar intercambio libre e igualitario de discursos razonables, unificándose así en un cuerpo relativamente coherente cuyas deliberaciones puedan asumir la forma de una poderosa fuerza pública.⁴⁹

Las calles, en algún momento de la Historia, son transitables incluso cuando el sol cede su lugar a la noche. El *flâneur* es anónimo en la multitud,

⁴⁸ Benjamín, en “El París del Segundo Imperio en Baudelaire” le da a los escaparates, a la mercancía, al consumidor una importancia capital dentro del concepto de *flâneur*.

⁴⁹ Terry Eagleton, *La función de la crítica*, Paidós, Barcelona, 1999, p. 11.

lo que sería prácticamente imposible en un pueblo o comunidad pequeña en donde la gente se saluda al encontrarse por la calle, en donde la comunidad conoce la vida pública y privada de cada uno de sus habitantes. Estos cambios significaron una nueva visión del mundo y una nueva forma de convivencia con él. A la larga, esto se vio reflejado en la literatura. Estas voces, trastornadas por la modernidad, narran historias de manera peculiar. Es éste el momento pertinente para introducir la idea de narrador-*flâneur*.

El narrador-*flâneur* es un narrador homodiegético, es decir que participa siempre en la diégesis (pues es el único caso en el que el espacio donde se encuentra el narrador puede poseer un significado) e inclusive, la más de las veces, es autodiegético. Es una voz que desde la historia, que se desarrolla principalmente en una ciudad moderna, narra lo que ve; nos conduce de una calle a otra cargadas de significado para él, para el resto de los personajes, para la diégesis. El narrador-*flâneur* describe la ciudad mientras se mueve en ella; describe las multitudes que lo rodean, apartándose siempre de ellas. Este narrador frecuentemente hace recorridos dobles: recorre el tiempo y el espacio. Las calles, plazas, los edificios le hablan de un pasado personal y global. El narrador-*flâneur* es un burgués que puede recorrer, sin prisas, de día o de noche, los lugares más públicos para sentirse en casa. Éste, al no tener prisa, no puede ser un fugitivo que se esconde, que se mueve rápidamente en el espacio, que no está atento a lo que le rodea porque su primordial objetivo es escapar. El *flâneur*, así como el narrador-*flâneur*, no tiene objetivos, así que no puede ser el comerciante que se mueve porque debe trasladar la mercancía de un lugar a otro; tampoco puede ser un turista, porque el turista busca en la ciudad visitar *ciertos lugares*. El turista, fenómeno del siglo XX, en general posee una ruta: un camino ya determinado, trazado por alguien más, que le permite ver

los lugares que *no se puede perder*. Es decir que las formas de descripción y de narración no serán desatentas como las de un fugitivo, ni serán indiferentes como las de un comerciante, ni ingenuamente maravilladas como las del turista que se asombra ante lo exótico. De hecho, el narrador-*flâneur* será, preferentemente, habitante de la ciudad de la diégesis, pues sólo él podría redescubrir, recordar, transitar en el tiempo y el espacio, leer y pertenecer a la historia pública y privada de la urbe; sólo él podría observar esas calles que le murmuran tantos recuerdos, las plazas que le insinúan el pasado dibujado en la piel de las calles, reflejado en el rostro asfáltico del narrador-*flâneur*.

Todas estas características invariablemente desembocan en un texto muy específico: una novela, un cuento y, ¿por qué no? un poema, narrados por alguien que nos hace cómplices en una ciudad moderna que crece y cambia día a día; cómplices de circunstancias tan cotidianas que en algún momento perdieron lo asombroso; cómplices en lugares donde el anonimato en la multitud también nos hace inmunes al juicio del otro. Las características del narrador-*flâneur* son posibles en circunstancias particulares que Benjamin, en la figura del *flâneur*, sitúa a partir del siglo XIX.

El narrador surge de un autor implícito que es el segundo yo del autor, del personaje histórico. Seguramente el Autor comparte algunas características con el narrador-*flâneur*.

El siguiente paso será encontrar al “primer yo” del narrador-*flâneur* de la *Trilogía borghese*: Cesare Pavese.

CAPÍTULO II

Cesare Pavese, el *flâneur*
más célebre de Turín

II.1 Cesare Pavese

The language in which we are speaking is his before mine. How different are the words *home, Christ, ale, master*, on his lips and on mine! I cannot speak or write these words without unrest of spirit. His language, so familiar and so foreign, will always be for me an acquired speech. I have not made or accepted its words. My voice holds them at bay. My soul frets in the shadow of his language.

James Joyce
A portrait of a young artist

Cesare Pavese nació en 1908 en una pequeña localidad del Piamonte (Santo Stefano Belbo, provincia de Asti), no muy lejos de Turín. Huérfano de padre a muy corta edad, Cesare vivió sus primeros veintidós años bajo la custodia de una madre estricta y silenciosa y acompañado de una hermana paciente y maternal con quien vivió hasta el último de sus días.

La infancia de Cesare transcurrió entre veranos tranquilos en las colinas de las Langas y los ciclos escolares en una Turín símbolo del crecimiento industrial italiano, liderado por la joven Fiat, y por lo tanto refugio idóneo para los grupos socialista y comunista más activos y críticos del reino. Grandes figuras de la vida intelectual y cultural italiana como Antonio Gramsci, Guido Gozzano o Augusto Monti convivieron en la que fuera la primera capital de la península. Este último dio un gran impulso a la carrera de Cesare.

Pavese cursó su bachillerato en el famoso Liceo Massimo D'Azeglio que vio desfilar entre sus aulas a muchas de las figuras político-culturales más influyentes de la Italia de la primera parte del siglo XX. Esto significó para Pavese no sólo una formación académica única. Gracias a Monti, que

fue su maestro, Pavese conoció a personalidades como Giulio Einaudi, quien por muchos años le confió la tarea de editor en jefe de la que es hoy acaso la casa editorial más prestigiosa de Italia, a Leone Ginzburg, crítico literario y político quien murió durante la defensa partisana en 1944, y al filósofo Norberto Bobbio entre otros.

Después del liceo, Pavese se matriculó en la Facultad de Letras de la Universidad de Turín de donde, en 1930, se tituló con una tesis sobre el poeta estadounidense Walt Whitman. Es en esos años en que Pavese escribió sus primeros poemas, cuya importancia, además de ser ejercicios para la primera gran obra, *Lavorare stanca*, radica en que en ellos podemos ya encontrar los *leitmotive* que desarrolló no sólo en poesía, sino también en la prosa: la ciudad, el amor, el mito y la soledad son temas que se encuentran en el centro de la obra del escritor italiano. En el mismo año en que Pavese obtuvo su *laurea* murió su madre y comenzó la escritura de *Lavorare stanca*, que se publicó definitivamente en 1936 por *Solaria* en Florencia. Esos años son también importantes en su tarea como traductor. Cesare Pavese es, junto a Elio Vittorini, Emilio Cecchi y Fernanda Pivano, uno de los grandes “americanistas” italianos del siglo XX. Entre sus traducciones del inglés al italiano se encuentran obras de los escritores norteamericanos Melville, Faulkner, Steinbeck y de los ingleses Defoe y Dickens. La influencia de todos estos escritores es notable tanto en su prosa como en su poesía. *Lavorare stanca* no puede negar sus raíces en los versos de *Leaves of grass* de Whitman; tampoco se puede negar la presencia, en algunas novelas y cuentos, de algunas técnicas narrativas que por ejemplo Defoe utiliza en *Moll Flanders* al describir los espacios urbanos. Es importante recordar estas anotaciones, pues serán de gran utilidad durante el análisis de la *Trilogia borghese*.

Cuando *Lavorare stanca* se publicó, Pavese ya contaba con cierta fama como traductor y como colaborador de revistas como *La Cultura* o *Solaria*. Las críticas al poemario se dividieron entre feroces lectores y entusiastas críticos. Empezó así la carrera de Cesare Pavese como escritor que se vio coronada en 1949 al recibir el premio Strega por *La bella estate*, libro que comprende las tres novelas cortas *La bella estate*, *Il diavolo sulle colline* y *Tra donne sole*. Previamente a éstas, Pavese publicó antologías de cuentos (*Feria d'Agosto* en 1946,) y otras novelas (*Paesi tuoi* en 1941, *La spiaggia* también en 1941, *Il compagno* en 1947, *Il carcere* y *La casa in collina* en *Prima che il gallo canti* 1949) así como *I dialoghi con Leucò* (1947) conjunto de diálogos al estilo leopardiano en donde el escritor italiano aborda uno de los temas que más le apasionan: el mito. Además de ser poeta, narrador, traductor y ensayista (*La letteratura americana ed altri saggi* publicado póstumamente en 1951), Pavese desarrolla una importante labor como editor en la casa Einaudi en donde dirige, entre otras actividades, la Collana Viola dedicada a la publicación de textos de etnología, estudio de las religiones y psicología. Otra obra de gran valor, estético y crítico, es el diario personal que Pavese escribió entre los años 1935 y 1950, *Il mestiere di vivere*. Es éste probablemente una de las herramientas más importantes para el análisis pavesiano, pues más allá de los cotidianos sueños, miedos y placeres, nos deja ver a un Pavese escritor, intelectual, editor y traductor tenaz e incansable; a un ávido lector y a un gran crítico de la vida cotidiana, que vivió la mayor parte de su vida en Turín, ciudad que por toda su vida lo tuvo encantado y prisionero entre sus parques y su río.

II.2 *Juliae Augustae Taurinorum historia*

Y, al igual que ocurre con nuestras vidas, la mayor parte de las veces es por otros por quienes nos enteramos del significado de la ciudad en la que vivimos.

Orhan Pamuk
Estambul. Ciudad y recuerdos
(Traducción Rafael Carpintero)

Probablemente Cesare Pavese es el escritor que más ha “incluido” a la ciudad de la Fiat en sus obras. Ni Edmondo de Amicis, Guido Gozzano, Arrigo Cajumi o más recientemente Caterina Bonvicini han descrito esta ciudad en tantas y diferentes ocasiones como lo hizo en su momento Pavese. Desde sus primeros poemas encontramos la fascinación del escritor hacia la vida citadina y muy particularmente hacia la vida citadina turinesa. En una carta a Tullio Pinelli escribe: “la vita, la vita vera moderna, come la sogno e la temo io, è una grande città, piena di frastuono, di fabbriche, di palazzi enormi, di folle e di belle donne”.⁵⁰ Estos sueños y temores, la ciudad y las multitudes se encuentran en toda la obra de Cesare Pavese. Es el escenario de sus historias y, a veces, el motor de las inquietudes de sus personajes. En torno a esta ciudad se yerguen una docena de historias y anécdotas que la señalan como la ciudad más misteriosa y mágica de toda Italia.

Existen noticias de la ciudad fundada por los ligures taurinos desde los años en que Aníbal, armado con elefantes y miles de soldados, llegó a la Península con la firme idea de derrotar Roma. Desde ese momento la ciudad bañada por el río Po ha sido poco más que actriz de reparto en la historia

⁵⁰ Carta de Cesare Pavese a Tullio Pinelli, 1926, citada por Roberto Gigliucci, *Biblioteca degli scrittori. Cesare Pavese*, Mondadori, Milano, 2001, p. 9.

italiana. Durante los grandes años de la República y los majestuosos y decadentes del Imperio, la *Julia Augusta Taurinorum* no fue más que una pequeñísima ciudad beneficiada por la ingeniería romana que desde entonces le otorgó esa forma rectangular cuyas calles perfectamente paralelas, cual tablero de ajedrez, aún hoy día son parte del orden intrínseco de la ciudad.

Durante los años en que Bolonia dio a luz a la primera universidad y Milán se convirtió en la primera ciudad moderna, hasta los años gloriosos de Lorenzo el Magnífico en Florencia, Turín fue un pequeñísimo burgo opacado por la importancia de otras ciudades de la península: Venecia, única en arquitectura, con sus casas editoriales y su comercio pujante, Florencia como joya del Renacimiento y la Roma papal repleta de genios y abundante en recursos, fueron los centros a visitar por aquel que quería empaparse un poco de ese momento de explosión artística y científica que fue el Renacimiento italiano. Es sólo hasta principios del Barroco italiano que la arquitectura de la ciudad entonó con el resto de Europa, pero a un alto precio: las pocas construcciones medievales que aún se sostenían en pie se vieron sustituidas por las transformaciones que Emanuele Filiberto (1528-1580) comenzó y que fueron culminadas por su sucesor Carlo Emanuele I (1562-1630) quien se dio a la tarea de engrandecer y embellecer la ciudad norteña. Ciertamente no con los grandes arquitectos del Renacimiento italiano, Turín adquirió así su carácter barroco paradójicamente austero:

Torino triste o piuttosto austera, come molti continuano a vederla, nasce dall'apporto di questi maestri dell'arte architettonica, per il vero non molto fantasiosi [...]. Così si parla di una "bellezza nascosta" o troppo discreta di questa città, apparentemente scostante o "fredda".⁵¹

Muchos estudiosos de Turín y del Piamonte ven una influencia del

⁵¹ Renzo Rossotti, *La grande guida delle strade di Torino*, Newton, Roma, 2003, pp. 19-20.

carácter típico piamontés en la estética arquitectónica turinesa. Renzo Rossotti dice al respecto:

La pazienza, la tenacia, la solidità morale, la cautela, il prudente coraggio, la diffidenza delle avventure troppo azzardate, il rispetto per la tradizione, la laboriosità organizzata, l’immaginazione un po’ scarsa cui supplisce un’industre applicazione –qualità piemontese– nascono da questo paesaggio spirituale riflettendo l’idea di un lavoro costante, di una certezza morale, di una continuità familiare.⁵²

Son esa misma austeridad, ese trabajo y melancolía, los eternos compañeros de la ciudad, de sus habitantes y de sus grandes visitantes. Friedrich Nietzsche, en su último año de cordura, habitó la que ya había sido la primera capital del Reino de Italia y escribía a sus amigos maravillado de la belleza de la ciudad: “El que asienta aquí su morada se convierte en rey de Italia”.⁵³

Justo a mediados del siglo XIX Turín y sus habitantes entran de lleno y como protagonistas en la Historia italiana. El Resurgimiento y el nuevo Reino nacen de los esfuerzos y del imaginario del Conde Cavour, de Vittorio Emanuele II y de muchos otros no piamonteses. En 1861, al estar la “capital natural” de Italia ocupada por los franceses que custodiaban el poder Papal, se nombra a la *Julia Augusta Taurinorum* Capital de Italia, título que se le queda hasta 1865 cuando toca el honor a Florencia quien cede el título definitivamente a Roma, liberada en 1870. Es así cómo Turín pierde de nuevo la atención de los reflectores, pero no su importancia. Ya para entonces la ciudad estaba en vías de convertirse en un centro cultural y político esencial para la vida del resto de la Península. A finales del siglo XIX Turín empieza el largo y difícil camino de la industrialización, del enriquecimiento comercial y de la migración sureña que modifica

⁵² *Ibidem*, p. 21.

⁵³ Friedrich Nietzsche, citado por Frédéric Pajak, *La inmensa soledad con Friedrich Nietzsche y Cesare Pavese, huérfanos bajo el cielo de Turín*, Síntesis, Madrid, 2000, p. 25.

definitivamente algunos aspectos geográficos de la ciudad, sin mutar el carácter austero, discreto y silencioso intrínseco de la urbe.

Aquella ciudad de la que Nietzsche escribía: “He elegido Turín para que sea mi patria”⁵⁴ empezó a perder la calma y a mostrarse vanguardista, moderna y un verdadero hervidero político. Anarquistas, socialistas, comunistas y adeptos a la figura del monarca conviven en una ciudad de reyes donde la mayoría de la población es obrera. Es en este contexto donde Pavese crece y vive: en una ciudad cuyos habitantes poseen fama de silenciosos, tenaces, discretos, místicos y satánicos⁵⁵ que lentamente se convierte en estridente, inconforme y cosmopolita.

Este mismo carácter, silencioso, tenaz, discreto y cosmopolita es el que encontramos en nuestro escritor de Santo Stefano Belbo: Pavese, según afirman conocidos, tenía un parecido muy peculiar con su ciudad. Una prueba de esto la encontramos en “Ritratto d’un amico” de Natalia Ginzburg.

II.3 Pavese y Turín

Non troverai altro mare.
La città ti verrà dietro. Andrai vagando
Per le stesse strade. Invecchierai nello stesso quartiere.
Imbiancherai in queste stesse case. Sempre
Farai capo a questa città. Altrove non sperare,
Non c’è nave non c’è strada per te.
Perché sciupando la tua vita in questo angolo discreto
Tu l’hai sciupata su tutta la terra.

Constantinos Kavafis
“La città”

Traducción N. Risi, M. Dalmati

En 1962 Natalia Ginzburg publica *Le piccole virtù* para la casa editorial Einaudi. El libro contiene una serie de escritos que están entre el ensayo y

⁵⁴ Citado en, *Ibidem*, p. 89.

⁵⁵ Mucho se ha especulado sobre el número de adeptos al satanismo que viven en esa ciudad; especulaciones que jamás han sido completamente negadas o afirmadas por los turineses.

las memorias. Uno de estos ensayos memorialísticos, que se intitula “Ritratto d’un amico”, es una de las descripciones más conmovedoras del escritor turinés. En este escrito Ginzburg retrata una ciudad melancólica, inmóvil en el tiempo, taciturna y laboriosa. Al mismo tiempo que Ginzburg describe la ciudad, utiliza los mismos adjetivos para describir a aquel amigo que era también melancólico, laborioso, taciturno, a veces necio y siempre dispuesto al sueño y al ocio.

Es interesante que Ginzburg en ningún momento dice los nombres “Torino” o “Pavese”; el lector está seguro de que lo que está leyendo se refiere a ese escritor y a esa ciudad porque Ginzburg, al describir la ciudad, menciona lugares como Il Salone dell’Automobile o cita versos en los que Pavese describe su ciudad. No hay dudas, Ginzburg es muy clara y afirma sin temor a ser cuestionada que amigo y ciudad son la misma cosa:

La nostra città rassomiglia, noi adesso ce ne accorgiamo, all’amico che abbiamo perduto e che l’aveva cara; è, come era lui, laboriosa aggrondata in una sua operosità febbrile e testarda; ed è nello stesso tempo svogliata e disposta a oziare e a sognare.⁵⁶

En este texto encontramos también una característica muy importante de Pavese escritor y de Turín como escenario: los recorridos de las calles y la actitud *flâneuse* del escritor turinés:

Nella città che gli rassomiglia noi sentivamo rivivere il nostro amico dovunque andiamo; in ogni angolo e ad ogni svolta ci sembra che possa a un tratto apparire la sua alta figura dal cappotto scuro a martingala, la faccia nascosta nel bavero; il cappello calato sugli occhi. L’amico misurava la città col suo lungo passo, testardo e solitario; si rintanava nei caffè più appartati e fumosi, si liberava svelto del cappotto e del cappello [...]. Riempiva fogli e fogli della sua calligrafia larga e rapida, cancellando con furia; e celebrava, nei suoi

⁵⁶ Natalia Ginzburg, “Ritratto d’un amico”, *Le piccole virtù*, Torino, Einaudi, 1998, pp. 17-25, p. 18.

versi la città.⁵⁷

Es esta la descripción de la actitud típica de un *flâneur*: aquel solitario que recorre la ciudad y que convierte una mesa de café en un estudio donde reflexiona y escribe lo que ha observado y escuchado.

Si bien este escrito de Ginzburg dista mucho del ensayo académico, encontramos en él descritas muchas de las características de la obra pavesiana que se pueden intuir en *Il mestiere di vivere*, cuando Pavese habla de su labor como escritor, editor y traductor y cómo estas actividades creativas se relacionan con su ciudad:

Il luogo della tua persona è certo il viale torinese signorile e modesto, primaverile e estivo, calmo discreto e vasto, dove s'è fatta la tua poesia. La materia veniva da molte parti, ma qui trovava forma. Questo viale, e il caffè sul viale, fu la tua camera, la finestra sulle cose. Quando ti torna l'istinto di poetare cerchi di questi luoghi.⁵⁸

Será importante tener todas estas características bien presentes durante el transcurso del análisis, pues, como se expuso examinando las teorías narratológicas, debemos recordar que el análisis del texto nace a partir del diálogo entre el narrador y el lector con base en lo que se encuentra impreso sobre el papel, pero es a su vez innegable que este narrador es creado por la cultura y por la historia de un sujeto histórico que le da vida y que invariablemente escribe sobre aquello que le provoca interés o inquietud. El sujeto histórico que le da vida al narrador que estamos por analizar se llamó Cesare Pavese y vivió toda su vida, durante la primera mitad del siglo XX, en una ciudad con características muy particulares: la Turín de Pavese es una ciudad solitaria, enigmática, pensativa hacia sus adentros tal como lo serán

⁵⁷ *Ibidem*, pp. 18-19.

⁵⁸ Cesare Pavese, *Il mestiere di vivere*, Einaudi, Torino, 2000, p. 273.

los narradores y algunos de los personajes de algunas de las novelas de la *Trilogia borghese*.

Es en esta ciudad donde Cesare Pavese se quita la vida en un cuarto de hotel, un día del caluroso verano de 1950. Inútil especular las verdaderas razones de esta decisión, sobre todo cuando el último deseo del escritor fue: “Perdono a tutti e a tutti chiedo perdono. Va bene? Non fate troppi pettegolezzi”.⁵⁹

⁵⁹ Últimas palabras que escribió Pavese poco antes de morir en una de las primeras páginas de un ejemplar de *I dialoghi con Leucò*.

CAPÍTULO III

Análisis narratológico de la *Trilogía Borghese* (*La bella estate, Il diavolo sulle colline* y *Tra donne sole*)

III.1 La *Trilogia borghese*: historia de publicación y crítica

Las tres novelas analizadas a continuación fueron escritas, la primera, *La bella estate*, entre marzo y mayo de 1940; la segunda, *Il diavolo sulle colline*, entre julio y octubre de 1948 y la tercera, *Tra donne sole*, entre marzo y mayo de 1949. Las tres fueron publicadas en noviembre de 1949 bajo el título de *La bella estate* y por este libro le confirieron a Cesare Pavese el reconocimiento de la crítica y del público materializado en el premio Strega, acaso el más importante de las letras italianas.

Frente a la creciente fama, Pavese se demostró siempre sereno y seguro, puesto que, como lo afirmaría entre amigos, él siempre se lo había esperado:

Oggi, prima copia dell'*Estate*. Bella. Verginale. Festa rispettosa dei colleghi. Posizione d'arrivato. Dato consigli dall'alto dell'età al giov. Calvino: mi sono scusato di lavorare molto bene: anch'io alla tua età ero indietro e in crisi. Qualcuno mi ha mai fatto questo discorso quando avevo venticinque anni? No – sono cresciuto in una wilderness, senza agganci, con l'orgoglio di preparare il mio atollo in questo ignoto e scoppiare un giorno e, quando gli altri se ne sarebbero accorti, essere già grandissimo. Pare che mi riesca. È la mia forza (Ecco perché non voglio leggere né descrivere un libro ad altri, prima che sia finito) [24 Novembre, 1949].⁶⁰

Esta fama, que creció más cuando la prensa hizo de su muerte una nota roja,⁶¹ significó también críticas severas a su obra. Desde la publicación de *Lavorare stanca* no fueron pocos los lectores que manifestaron su

⁶⁰ C. Pavese, *Il mestiere di vivere*, Einaudi, Torino, 2006, p. 377.

⁶¹ Cf. Roberto Gigliucci, *Biblioteca degli scrittori. Cesare Pavese*, Mondadori, Milano, 2001, pp. 92-93.

rechazo a “ese tipo de poesía”.⁶² Con la llegada del Premio Strega otras críticas más llegaron a los oídos del escritor turinés. Dos de las más conocidas son aquellas hechas por el entonces joven escritor Italo Calvino y el mentor intelectual de los alumnos del liceo Massimo D’Azeglio, Augusto Monti.

Monti, por ejemplo, en una carta a su ex-alumno, acusa a Pavese del trato que da a sus personajes:

Un’osservazione ti debbo fare, che vale in genere per tutta – o quasi – la tua opera, o meglio per la tua filosofia. Se questi uomini – e donne – che costituiscono il “prossimo tuo” sono piú da odiarsi che da amarsi (come “te stesso”, del resto) – ammettiamolo pure – ma ci sono, e servono anche a te scrittore – sia pure come il paracarri serve al cane per alzarci contro la gamba – perciò non vedo la ragione di continuar a trattarli male e a respingerli.⁶³

Esta crítica va un poco más allá cuando Pavese se defiende del cuestionamiento de sus valores morales como escritor de la siguiente manera:

Mi pare che i due racconti (*Diavolo e Donne...*) distinguano l’umanità proprio in chi lavora, in chi è utile a qualcosa e in chi, non lavorando e non essendo utile, va in cancrena e puzza.⁶⁴

Y cuestiona además si la valorización que hace su antiguo profesor se debe al “vínculo” sentimental que une a éste con la clase “burguesa” o al hecho de que ninguna de esas obras sea “militante”:

Mi viene un sospetto, che tu sia sentimentalmente così legato all’alta borghesia da seccarti quando senti dir cacca sul suo conto, e volontaristicamente così legato al mondo del lavoro da esigere da un

⁶² En 1936 Pavese recibe una carta de Giuseppe Lassano, un hombre piamontés, entrado en años, erudito, lector que “accusa l’autore di *Lavorare stanca* di amoralismo, materialismo, misoginia, ecc.”. *Ibidem*, p. 12.

⁶³ Cesare Pavese, *Lettere 1945-1950*, Einaudi, Torino, 1966, p. 461. Carta de Monti a Pavese, Turín 16 de enero 1950.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 460. Carta de Pavese a Monti, Turín 18 de enero 1950.

libro il generico astratto ottimismo di tipo militante. In questo caso, è evidente che non possiamo intenderci.⁶⁵

Por otro lado la crítica que Italo Calvino hace a *Tra donne sole* no está alejada de las observaciones que Monti hace a toda la *Trilogia borghese*:

È certo un modo nuovo di vedere le donne, e di trarne vendetta allegra o triste. E la cosa che scambussola di piú è quella donna-cavallo pelosa, con la voce cavernosa e l'alito di pipa, che parla in prima persona e fin dal principio si capisce che sei tu con la parrucca e i seni finti che dice "Ecco, una donna sul serio dovrebbe essere così".⁶⁶

La crítica en esta parte de la carta es directamente destinada al escritor que está detrás del narrador: Calvino identifica plenamente a la protagonista con Pavese:

E il vero messaggio del libro è un approfondimento del tuo insegnamento di solitudine, con in piú qualcosa di nuovo sul senso del lavoro, sul sistema lavoro-solitudine, sul fatto che i rapporti tra esseri umani non fondati sul lavoro diventano mostruosi, sulla scoperta dei nuovi rapporti che nascono dal lavoro.⁶⁷

Aspecto que de igual manera Monti señala en una de las cartas a su ex-alumno:

...quando io rinfaccio a un Pavese il suo "odio del prossimo" gli rinfaccio non il dir male di una classe o di un'altra, ma tutta la disumana filosofia di cui costella certi suoi scritti ponendo sé solo contro tutta la restante umanità in un atteggiamento da Capaneo privo di muscoli e avendo l'aria d'asserire che solo in questa iracunda e amara solitudine è la garanzia della grandezza – magari futura – di codesto nuovo superuomo – o antiuomo.⁶⁸

Sin embargo, aunque al final tanto Calvino como Monti cuestionan severamente la crítica hacia las figuras humanas y a los valores del escritor,

⁶⁵ *Ibidem*, p. 461. Carta de Pavese a Monti, Turín 18 de enero 1950.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 408. Carta de Calvino a Pavese, San Remo 27 de julio 1949.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 409.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 462. Carta de Monti a Pavese, Turín 19 de enero 1950.

ninguno de los dos señala algún defecto en la forma, alguna falla en la escritura o parte no lograda.

Vemos cómo desde entonces la crítica se ha volcado, en gran parte del análisis de la obra pavesiana, hacia tintes más biográficos, dejando un poco atrás el análisis de la forma.⁶⁹

Pavese no tardó mucho en publicar su última novela: *La luna e i falò* que es para muchos su mejor obra y la confirmación de que el premio Strega de 1950 fue bien merecido.

III.2 Las historias de la *Trilogia borghese*

El nombre *Trilogia borghese* no es en lo absoluto casual. Las tres historias que se desarrollan, completamente o en gran parte, en una ciudad, narran la vida cotidiana de personajes típicos de una urbe “moderna”. En las tres encontramos escenarios muy parecidos: grandes avenidas, cafés, fábricas, tranvías, estaciones de tren y una multitud que parece ser parte del mobiliario ciudadano. ¿Cuál es, entonces, la diferencia entre las tres?

III.2.1 *La bella estate*: el verano de la inocencia perdida

La primera novela que aparece en la *Trilogia*, *La bella estate*, nombre que le confiere el título a toda la colección, cuenta la historia de Ginia, una chica de 16 años que vive sola con su hermano mayor Severino y que, a diferencia de la mayoría de sus amigas obreras, trabaja en una sastrería (nos recordará, en futuras páginas a Clelia, la protagonista de *Tra donne sole*) y vive en una

⁶⁹ Y sin embargo son sobresalientes los estudios de José Muñoz Rivas, Anco Marzio Mutterle o Gian Paolo Biasin que han subrayado con cautelosa meticulosidad los porqués de los reconocimientos a la obra del escritor turinés.

ciudad. Ginia y el resto de sus amigas después del trabajo pasean por la ciudad, van al cine o a bailar. Así pasan sus días de juventud cuando “era sempre festa”.⁷⁰ La trama empieza a complicarse cuando Amelia, una chica de 20 años que modela esporádicamente para pintores locales, se convierte en amiga de Ginia. Amelia introduce lentamente a Ginia en ese mundo artístico en donde conoce a Guido, un muchacho de origen campesino que hace su servicio militar y cuyo pasatiempo es pintar. La relación que surge entre Ginia y Guido, que jamás llega a ser de verdaderos novios, termina cuando Ginia, enamorada y profundamente envidiosa de Amelia, decide ser modelo, pero termina humillada y desnuda frente a Guido, Amelia y Rodrigues, un pintor de origen portugués. Después del incidente Amelia regresa a buscar a Ginia quien, a pesar de la vergüenza y el dolor causados, acepta de nuevo la compañía de Amelia con la mayor indiferencia y sumisión.

III.2.2 *Il diavolo sulle colline*: la juventud de las ideas

La segunda novela, *Il diavolo sulle colline*, retrata la amistad entre tres estudiantes universitarios, dos de derecho y uno de medicina, que, a pesar de las altas horas de la noche, no hacen más que vagar por las calles de Turín. Durante uno de esos recorridos nocturnos, Oreste, Pieretto y el narrador -homodiegético- encuentran a Poli, amigo de la infancia de Oreste, un joven pudiente y cocainómano que posteriormente es herido de bala por su amante y se ve obligado a permanecer en su casa que se encuentra entre las colinas piemontesas no muy lejos de Turín. En esta casa, donde los tres amigos

⁷⁰ C. Pavese, *La bella estate*, Einaudi, Torino, 2000, p. 9. En adelante señalaré sólo la página y el nombre de la obra correspondiente entre paréntesis.

llegan invitados por Poli, se desata una serie de malentendidos, infidelidades a medias y recaídas debido a los excesos y al ocio de Poli y Gabriella, su esposa, que cuestionan los valores de cada uno de los personajes, así como los de una sociedad ociosa destruida por excesos y exuberancias que en nada se compara con una sociedad productiva y trabajadora como la que se encuentra en el campo. La historia, al igual que la de *La bella estate*, en el fondo habla del descubrimiento y la desilusión provocada por el contacto con una sociedad y con sujetos reales cuyos valores no corresponden a los ideales de los tres amigos.

III.2.3 *Tra donne sole*: la dignidad de la soledad

La última novela, de interés mayor en este estudio, *Tra donne sole*, narra el regreso de Clelia Oitana –una costurera turinesa que después de la Segunda Guerra Mundial se traslada a Roma donde adquiere fama por sus diseños– a su ciudad natal, Turín, a donde vuelve para abrir una exclusiva casa de modas en Via Po (la avenida más comercial de Turín). Durante el proceso Clelia -narrador autodiegético- entra en contacto con una serie de personajes que pertenecen a la clase más acomodada de esa ciudad, entre ellos Momina y Rosetta, cuyo suicidio en un hotel marca el final de la historia.

Si bien los valores ideológicos de las tres historias son muy parecidos (una crítica a los excesos de ciertas clases sociales, la desilusión ante una sociedad corrompida, el valor del trabajo, el perenne sentimiento de soledad), las tres historias parecen distintas al lector. La razón saldrá a la luz durante el análisis de los elementos mencionados ya en el marco teórico de este estudio.

Retomando el análisis del epíteto *Trilogia borghese*, vale la pena

señalar la razón de éste. Está claro por qué trilogía, pero ¿por qué *borghese*?

Con el tiempo el uso que ha adquirido el adjetivo *burgués* le ha conferido el significado de aquel o aquello que pertenece a una clase social que se encuentra por encima del grueso de la población, pero, estrictamente hablando, burgués se refiere a todo aquello que conlleva un burgo, es decir una ciudad. Este doble significado, válido tanto en español como en italiano, resume muy bien el contenido de las tres novelas: las tres se desarrollan en una ciudad y en las tres inevitablemente existe una diferenciación entre las clases sociales.

El elemento singular en las tres obras es el *tipo* de ciudad en las que se llevan a cabo las historias. A pesar de que, como se verá en breve, es imposible hacer coincidir las tres historias en el mismo espacio, son muchas las analogías que se encuentran en los tres entornos. Lo más común sería identificar esos escenarios con un solo modelo de ciudad. La pregunta sería ¿qué espacio serviría de modelo para cada una de las ciudades que encontramos en la novela?

En la primera historia nunca se revela el nombre de la ciudad. Se describen algunas características: es una ciudad entre colinas, con grandes calles en donde suelen pasear personas de todas las clases sociales, donde hay salas de baile, cines para el entretenimiento así como un sistema de tranvías para el fácil transporte. Sería fácil confundir esta ciudad con las de las otras dos novelas: Turín. Cualquier lector conocedor de alguna de las obras de Cesare Pavese seguramente lo haría. Y es que es muy conocida la afición y el amor que éste sentía por su ciudad casi natal, pero, como se verá en el análisis del espacio, muy a pesar del conocimiento, del uso y del apego que Pavese haya sentido por esta urbe, es imposible afirmar que la ciudad – primer hilo conductor en las tres novelas– que se describe en la trilogía sea

siempre Turín. Afirmo que es imposible porque los narradores de cada una de las obras nos proporcionan elementos descriptivos distintos. Quiénes son estos narradores y cómo es que nos proporcionan esos elementos es la pregunta que respondemos a continuación.

III.3 Análisis de la voz narrativa, de la focalización y de los tiempos de la narración

III.3.1 *La bella estate*

Al principio de este trabajo se mencionó que tres de los conceptos acuñados por Genette en *Figuras III* son los que nos servirán para identificar al narrador en el relato: voz, focalización y tiempos de la narración. También definimos narrador como *voz* por la cual conocemos los acontecimientos –su secuencia y quienes participan en ellos– de una historia. La voz, el narrador, generalmente se mueve, no permanece estática. Inclusive a veces el movimiento de la voz coincide con la mirada de alguno de los personajes. El *modo* de moverse coincide con la focalización desde la cual se cuenta la historia. Genette dice que también es importante saber en qué momento se está contando la historia: ¿está el narrador contando algo que sucedió antes, después o a la par de la narración? Saber el momento verbal del relato es una forma de atrapar al narrador en el acto.

Juntos estos tres elementos nos ayudarán a identificar al narrador en cada una de las novelas de la *Trilogía borghese* para posteriormente clasificarlo y encontrar si las propuestas de clasificación del narrador-*flâneur* son válidas en, al menos, una de las tres novelas.

Gracias a este análisis encontraremos que mientras el narrador de la primera novela, *La bella estate*, es un narrador heterodiegético, es decir que

no participa en la historia, aquél de *Il diavolo sulle colline* es un narrador homodiegético (uno de los protagonistas) y que el de *Tra donne sole* es un narrador autodiegético: no sólo participa en la historia, es el personaje principal de ella.

Entonces, en *La bella estate* el narrador es heterodiegético siempre: en ningún momento participa en la historia. A pesar de esto leemos, al inicio de la novela, cómo la voz que nos narra se mezcla con los personajes:

A quell'epoca era sempre festa. Bastava uscire di casa e traversare la strada, per diventare come matte, e tutto era così bello, specialmente di notte, che tornando stanche morte speravano ancora che qualcosa succedesse. (*La bella estate*, p. 9)

El uso de verbos en gerundio, infinitivos e impersonales impiden que el lector defina claramente quién está hablando ¿Es un yo? ¿Es un nosotros (o nosotras)? Es el verbo *speravano* el que hace que el lector se de cuenta que es *otra* la voz que escuchamos, pero esta voz se involucra de manera tal con los personajes que se confunde, aunque sea sólo un momento, entre ellas. Al narrador mezclarse con los protagonistas y elegir palabras específicas (“per diventare come *matte*”, “*speravano* ancora che qualcosa succedesse”) permite al lector a su vez involucrarse en el mundo lleno de esperanzas de este grupo de chicas para después lenta y definitivamente adentrarnos en el mundo de Ginia. Esta elección, mezclarse entre los personajes para involucrar emocionalmente al lector y después seguir sólo el sentir de uno solo, crea un acceso directo al mundo de prejuicios y valores de ese personaje; pues, al dar un espectro de las visiones de los que la rodean, es más fácil contrastarlos con los de la protagonista. Algunos ejemplos los encontramos cuando Ginia se compara con Amelia, Rosa o alguna otra de sus amigas:

Di comune, Ginia e Rosa non avevano che quel pezzo di strada e una stella di perline nei capelli. Ma una volta che passavano davanti a una vetrina e Rosa disse: – Sembriamo sorelle, – Ginia s'accorse che quella stella era ordinaria e capì che doveva portare un cappellino se non voleva parere anche lei un'operaia. Tanto più che Rosa, soggetta ancora a padre e madre, non avrebbe potuto pagarsene uno che chi sa quando. (p. 10)

Está claro que Ginia dibuja una línea que la separa de Rosa al darse cuenta de que su amiga parece una obrera, hecho que, según las noticias del narrador, a ella le parece algo que debe evitar. Este juicio, si bien pertenece a Ginia, lo sabemos porque el narrador se focaliza en Ginia y le presta su voz para que quede claro que el hecho de parecer obrera a ella no le es grato. Otro ejemplo importante lo encontramos en la escena en la que Ginia ve por primera vez a Amelia desnuda:

Le tornò il batticuore quando Amelia si alzò la prima volta stirandosi e raccolse le mutandine cadute dal sofà, ma era un batticuore stupido che avrebbe provato lo stesso anche se fossero state sole, il batticuore di accorgersi che tutte siamo fatte uguali e che chiunque avesse visto Amelia, era come vedesse lei. (p. 30)

El deítico “le” claramente se refiere a Ginia; aquí el narrador describe acciones muy concretas que involucran a ambas amigas, pero en el momento en el que el narrador describe el sentir de Ginia se vuelve a focalizar en ella prestándole su voz para que ella misma exprese su sentir. Cuando leemos “il batticuore di accorgersi che tutte siamo fatte uguali” no significa que el narrador sea una mujer: es el narrador que se focaliza en Ginia y habla como si ella fuera la que estuviera narrando. El narrador sólo está prestando su voz a uno de los personajes que coincide en este caso con la protagonista. De hecho los juicios de Ginia están constantemente expresados por la voz del narrador que, en el momento que se emite un juicio o se hace una

descripción, presta su voz a Ginia como si fuera ella y todos sus valores los que estuvieran narrando la historia. Un ejemplo muy claro es cuando Ginia se expresa de Amelia: “Amelia, poveretta, era piú sola di lei” (p.79).

Existen indicios textuales que delatan al narrador. Cuando el Naturalismo, el Verismo, el Realismo y el *Show – don’t tell* afirman que sólo se deben retratar los hechos tal y como son y que debe haber una imparcialidad en la narración, el lector atento puede sin ningún problema cuestionar estas afirmaciones. Le sucedió a Giovanni Verga en el cuento “Nedda” (“la povera Nedda”) a Flaubert en *La educación sentimental* (“Federico nada había escrito en los últimos tiempos; sus opiniones literarias habían cambiado: estimaba por encima de todo la pasión; Werther, René, Frank, Lara, Lelia y otros personajes más mediocres le entusiasmaban casi igualmente”⁷¹), a Federico Gamboa en *Santa* (“Pepa iba fumando, risueña, sin cuidarse de Santa, a la que acababa de comunicarle parte de sus amarguras de pecadora empedernida”⁷²) y a tantos otros más. En el caso concreto de *La bella estate* sabemos que no es precisamente el narrador el que emite el juicio: es él prestándole su voz a Ginia; es él focalizando el mundo a través de los valores de Ginia. Y por lo tanto es Ginia la que “se compadece” de Amelia.

En los tres ejemplos vemos cómo los juicios no son enunciados directamente por Ginia: es como si el narrador tuviera el “don” de adentrarse en la mente de Ginia y leer en voz alta sus pensamientos y las conclusiones a las que llega después de observar el mundo. Es curioso cómo, regularmente, los cambios de perspectiva suceden cada vez que existe un juicio o una clasificación; de hecho es a través del sistema de valores y prejuicios de

⁷¹ Gustave Flaubert, *La educación sentimental*, trad. Luis Echávarri, Losada, Buenos Aires, 2005, p. 17.

⁷² Federico Gamboa, *Santa*, Océano, México, 1998, p. 25.

Ginia que nos llegan las descripciones tanto de las personas como de los espacios:

Ma c'era un altro in piedi, un soldato in maniche di camicia, biondo e infangato, che le guardò ridendo. Ginia battè gli occhi in quella luce che sembrava acetilene. Quadretti e tende coprivano tre pareti; la quarta era tutta finestra [...] Allora il soldato tese la mano anche a lei, squadrandola impertinente e sorridendo. Ginia [...] cominciò a guardare quei quadri sulle pareti. Sembravano paesaggi con piante e montagne, e intravide qualche ritratto. Ma la lampadina appesa senza riflettore, come nelle case non finite, accecava senza far luce. Vide appena che qui non c'erano tanti tendaggi come da Barbeta, salvo uno –un tendone rosso– che chiudeva la stanza in fondo. (pp. 39-40)

En esta descripción, que es el primer encuentro entre Ginia y Guido, existen claramente dos focalizaciones: una es la que describe la escena general y la otra es en la que el narrador califica el espacio. Si se observa atentamente son dos los juicios que se encuentran en el texto y están sintácticamente representados en incisos: “Allora il soldato tese la mano anche a lei, *squadrandola impertinente*, e sorridendo” y “Ma la lampada appesa senza riflettore, *come nelle case non finite*, accecava senza far luce”. Es evidente que es Ginia la que cree que el soldado la observa con impertinencia y es ella la que al ver la casa siente la noción de que la casa no está terminada, como si faltaran los recursos para hacerlo. Es sólo un adverbio el que nos hace defender este análisis: *qui*: “Vide appena che qui non c'erano”.

Como ya se ha mencionado, es irrelevante el espacio geográfico del narrador heterodiegético, pues ni siquiera participa en la historia. El *qui* claramente no se refiere al narrador afirmando que él se encuentra en el mismo espacio de ellos (nunca hay un “nosotros”); se refiere más bien al préstamo de voz que el narrador le hace a Ginia durante todo el párrafo y

que sólo con el adverbio *qui* queda completamente evidenciado.

Es interesante ver cómo la focalización del narrador en Ginia es tan fuerte que, por un momento, hasta toma su lugar en el espacio. El adverbio *qui* logra modificar la perspectiva de toda la escena desde los ojos de Ginia de manera tal que los diálogos, las pausas y los posibles pensamientos de la protagonista salen sobrando. Esto es, sin duda, un ejemplo de economía en la descripción.

La descripción del espacio también se ve influenciada por los valores de Ginia. Con el pasar de las hojas, y de las novelas, la importancia del espacio en la *Trilogia borghese* va cobrando fuerza.

III.3.2 *Il diavolo sulle colline*

Son tres los elementos que nos ayudan a evidenciar al narrador en la *Trilogia borghese*: la voz, la focalización y el tiempo de la narración. Y aunque en *La bella estate* el narrador no crea ninguna clase de juegos temporales, al ser el imperfecto y el pretérito –típicos de la narración ulterior– los tiempos predominantes, no sucede así en *Il diavolo sulle colline* o en *Tra donne sole*. Lo que sí se encuentra, por el contrario, en la primera novela son los juegos de perspectiva que se convierten, como ya se vio, en juegos espaciales. El narrador de *La bella estate* es un anónimo que en varias ocasiones se mezcla en la historia: al inicio confundiendo su voz con la de los personajes y después durante la novela guiando la narración a través de los ojos de Ginia. A veces inclusive “transformándose” en ella. Todos estos elementos cambian cuando llegamos a la segunda novela de la *Trilogia borghese*.

En *Il diavolo sulle colline*, el narrador es uno de los personajes que desde un principio se pierde en el anonimato: este tercer amigo, estudiante

de derecho, no tiene nombre. Esta sutileza, de la cual el lector no se percata sino hasta el final de la obra, no debe pasarse por alto. Es altamente significativo que la historia sea contada por un completo desconocido que se encuentra siempre en medio de la historia, en medio de los personajes y, por el orden en que las tres novelas fueron publicadas inicialmente, entre los narradores de la *Trilogia borghese*.

El narrador se encuentra en medio de la historia porque ésta podría haber transcurrido con o sin él sin verse sustancialmente modificada, pero se sirve de este narrador anónimo para contrastar los puntos de vista de todos los personajes: este narrador es un personaje admirador del trabajo duro, pero al mismo tiempo es un ocioso; es un noctámbulo que juzga ciertos vicios siendo de alguna forma parte de ellos. Está en medio de los personajes porque su sistema de valores son compartidos tanto por Oreste, hijo de campesinos que le han transmitido el valor del trabajo, como por los de Pieretto, hijo de un arquitecto extravagante que constantemente cuestiona los valores y las creencias de los demás en una forma entrometida e irrespetuosa. Está en medio de los narradores de la *Trilogia borghese* porque si bien en esta novela el narrador es parte de la diégesis no se comporta siempre como si lo fuera: al no presentarse, ni siquiera por medio de una mención casual, de algún modo es como si no existiera, como si el narrador fuera heterodieético, pero constantemente se diera a la tarea de mostrarnos la historia desde la perspectiva de uno de los personajes, tal y como sucede con el narrador de *La bella estate*. Este tipo de narrador, ciertamente, está más restringido porque, al ser él un personaje, le es imposible guiar la perspectiva de la historia a través de ojos que no sean los suyos. Serán siempre sus conocimientos y sus valores los que guiarán la lectura, así como en varias ocasiones lo hicieron los de Ginia en *La bella estate*. Este filtro

enorme de información es la razón por la cual el narrador de *Il diavolo sulle colline* no tiene un nombre: al ser anónimo, y de cierta forma negar su existencia, es prácticamente posible olvidar el hecho de que quien nos cuenta la historia no será “objetivo” porque se ve involucrado en ella. Vale la pena recordar lo que Teresa Imízcoz dice respecto al narrador “omnisciente” y a la credibilidad que éste pierde en la literatura del siglo XX:

[En el siglo XX] la autoridad del narrador omisciente, propio del XIX, que conoce todo sobre la historia y los personajes, se ve cuestionada. La credibilidad de la historia no se justifica ya más por la autoridad, sino por la diversidad de perspectivas y fuentes documentales que se utilizan. El narrador, de hecho, va a tener que ganarse la confianza del público cuando pretende que su historia es real y desea que le crean.⁷³

Pero entonces, ¿por qué elegir un personaje como narrador si uno externo podría haber sido mejor opción? Una de las características que se mencionaron de *La bella estate* es la sencillez de los tiempos de la narración. No hay, en la primera novela, juegos temporales al ser el imperfecto y el pretérito los tiempos predominantes. Lo que sí existe en *La bella estate*, como ya se vio, son los juegos de perspectiva.

En contraste, en *Il diavolo sulle colline* son varias las ocasiones en las que se juega con los tiempos verbales. Y es gracias a ese juego que entendemos la elección de un narrador homodiegético anónimo:

Verso sera su quelle panchine –oasi magra nel cuore di Torino– si siedono sempre donnette, solitari, venditori ambulanti, spiantati, e si annoiano, aspettano, invecchiano. Che cosa aspettano? Pieretto diceva che aspettano qualcosa di grosso, il crollo della città, l’apocalissi. Qualche volta un temporale d’estate li scaccia e lava ogni cosa. (*Il diavolo sulle colline*, pp. 4-5)

⁷³ Teresa Imízcoz, “El narrador en la literatura. Su papel en el carácter ficticio y en la credibilidad del texto”, *op. cit.*, p. 18.

Estamos en el inicio de la novela. El narrador describe lo que en esos tiempos solía hacer con sus amigos y describe cómo los alrededores de la estación de trenes de Turín lucían entonces y lucen hoy. En este punto el narrador, que previamente describe la estación usando coherentemente el imperfecto, se está saliendo de la historia que narra y se ubica en el hoy mediante algunos verbos en presente (*si siedono, si annoiano, aspettano, invecchiano, scaccia, lava*). Con esto se afirman dos aspectos: el primero es que el que narra y el que participa en la diégesis, el estudiante de derecho que no tiene nombre, son dos elementos distintos: uno es el narrador que recuerda, que juzga, que cuenta; el otro es un personaje más, un elemento más de la diégesis. El segundo aspecto es que con el uso del presente, el narrador está también describiendo socialmente Turín. Tal vez sería atrevido afirmar también que el narrador no sólo está describiendo socialmente Turín, sino que está ubicándose en Turín, mientras narra la historia; pero en un principio no hay elemento que lo niegue; por el contrario “*si siedono sempre*” es una afirmación que está más cercana a una descripción de la vida cotidiana que a la de un lugar (ya) ajeno al espacio que se describe. Pero tampoco existe, en la frase, elemento prueba para afirmar que nuestro narrador está en Turín mientras cuenta la historia.

Otro ejemplo del juego de los tiempos verbales lo ubicamos casi al final de la novela:

Di chi la colpa, quel mattino? Di me che scherzavo? Oggi ancora pensandoci dò la colpa al Greppo, alla luna, ai discorsi di Poli. Avrei dovuto dire a Oreste: –Andiamo a casa–. O parlarne con Pieretto. Forse Pieretto avrebbe ancora potuto salvarlo. Ma Pieretto che capisce tutto, in quei giorni non si accorse di nulla. (p. 91)

Están los cinco en casa de Poli. Gabriella hizo que Oreste, quien tenía ya una prometida, se enamorara de ella. A pesar de las buenas intenciones de Oreste y el cansancio de Gabriella por las manías de Poli, ésta decide quedarse con su marido, trastocando así la personalidad y los valores de Oreste a grado tal que sólo una insinuación: “Di chi la colpa quel mattino?” nos haga imaginar las posibles consecuencias. Estas posibles consecuencias sólo son relevantes cuando todavía se recuerdan en el presente. “Oggi ancora pensandoci dò la colpa al Greppo, alla luna, ai discorsi di Poli”. *Oggi y dò* nos sacan temporalmente de la diégesis y nos ponen en el plano del presente. Un narrador que nada tiene que ver con la historia no hubiera podido enfatizar de la misma manera, porque no hubieran importado las consecuencias en el “presente”. Recordemos las palabras de Peter Szondi: “To portray a city, a native must have other, deeper motives – motives of one who travels into the past instead of into the distance”.⁷⁴ Los motivos, para recorrer azarosamente, *flâneurescamente*, las calles de un Turín, que el narrador afirma no ha cambiado mucho, están evidenciados en esa pregunta “Di chi la colpa quel mattino?”.

En este punto del análisis, es difícil no pensar en las habilidades de Cesare Pavese como escritor. Tanto en *La bella estate* como en *Il diavolo sulle colline* hemos encontrado complejos juegos respecto al tiempo y al espacio apenas perceptibles por la fluidez de la narración. Se percibe que quien estaba del otro lado de la pluma poseía una gran capacidad para estas sutilezas de la escritura. E inevitable será recordar el trabajo de editor de Cesare Pavese en Einaudi o las vastas lecturas del piemontés o sus estudios literarios en la Università di Torino. Y aunque sin duda son puntos de vista válidos que pueden llevarnos a estudios muy interesantes, como se ha

⁷⁴ Peter Szondi, “Walter Benjamin’s City Portraits”, *op. cit.*, p. 19.

sostenido desde el inicio de este trabajo, el diálogo que existe entre el lector y la obra es a través del narrador, pues es éste el único que, en papel, nos proporciona los elementos necesarios para el análisis; el diálogo con el escritor, en muchas ocasiones, además de imposible puede ser estorboso.

Todos estos juegos de focalización y de tiempos verbales se encuentran también en la tercera y última novela de la *Trilogia borghese*.

III.3.3 *Tra donne sole*

El concepto de narrador-*flâneur* es, como se ha visto, una fusión entre la definición de narrador de Gérard Genette (la voz que cuenta la historia, desde dentro o fuera, que suele no ser estática), el narrador implícito de Wayne Booth (el autor implícito es siempre distinto del “hombre real” que crea un segundo yo mientras crea su obra), y el concepto de *flâneur* que Walter Benjamin propuso en su ensayo “París del Segundo Imperio de Baudelaire” (ese personaje que, caminando sin rumbo por la ciudad, observa siempre el paisaje urbano y su contenido). Todo esto permite definir a un narrador-*flâneur* como voz que desde la historia, que se desarrolla principalmente en una ciudad posterior a la Revolución Industrial, narra y describe lo que observa en los lugares cargados de significado para él, para el resto de los personajes y para la diégesis. Este narrador describe la ciudad mientras se mueve en ella, las multitudes que lo rodean, apartándose siempre de ellas. Este narrador frecuentemente hace recorridos dobles: recorre el tiempo y el espacio.

Ahora bien, todos estos elementos se encuentran en el narrador de *Tra donne sole* cuya voz coincide con la de Clelia Oitana, la protagonista de la

historia: “Arrivai a Torino sotto l’ultima neve di Gennaio”.⁷⁵ Esta primera frase –que es de hecho el inicio de la novela– está llena de contenidos que nos ayudan a encontrar a la voz narrativa. En primer lugar es un yo el que habla y que participa en la historia (“arrivai”), esto significa que tenemos un narrador autodiegético que cuenta su propia historia. Nos revela también el tiempo y el espacio donde se encuentra: Turín a finales de enero. Veremos cómo este narrador autodiegético empezará a describir el espacio que lo rodea mientras se encuentra en movimiento: “Mi ricordai che era carnevale vedendo sotto i portici le bancarelle e i becchi incandescenti dell’acetilene...”. (*Idem*) En este fragmento de la oración encontramos dos verbos que nos marcan claramente el movimiento, físico y memorialístico, del narrador: *mi ricordai* y *vedendo*. *Mi ricordai* se activa cuando ciertos elementos, comunes a la celebración del Carnaval en Turín, llegan a la vista de nuestra protagonista: “Le bancarelle e i becchi incandescenti dell’acetilene”. Es interesante cómo el gerundio *vedendo* nos da ya una idea de movilidad. No es necesario usar otro verbo a lado de *vedere* (por ejemplo “mentre camminavo e vedevo”), pues la sola elección del gerundio da movimiento a la acción de ver.

A diferencia de las dos primeras novelas, en *Tra donne sole* no se necesitan más ejemplos para identificar al tipo de narrador: desde la primera palabra queda claro quién es. Sin embargo, vale la pena señalar un tercer elemento que ya habíamos encontrado en una novela anterior a las aquí mencionadas: el juego de los tiempos verbales.

Vimos en *Il diavolo sulle colline* que son un verbo al presente y un adverbio de tiempo (*dò* y *oggi*) los que revelan la elección del narrador homodiegético anónimo: sólo las consecuencias en el “hoy” responden a la

⁷⁵ C. Pavese, *Tra donne sole*, Einaudi, Torino, 2007, p. 9.

necesidad de contar esa historia por alguien que participó en ella aunque no la haya protagonizado. En *Tra donne sole* hay una técnica muy similar: verbos conjugados al presente, aunque para un fin distinto: hacer una radiografía geográfica de los espacios así como de los usos y costumbres de los que viven en éstos. Un ejemplo lo encontramos cuando Clelia va por primera vez a visitar el taller de modas, entonces todavía en construcción: “l’indomani andai in via Po [...]. Era fresco mattino ma già la gente formicolava verso la piazza in fondo, dove ci sono i baracconi” (p. 27).

“Dove ci sono i baracconi” nos dice claramente que éste es un elemento aún común en el momento en el que Clelia está narrando la historia. Usando esta misma técnica encontramos una descripción del ambiente del arrabal turinés: “Molina [...] propose persino di fare un giro nelle bettole di Porta Palazzo dove si beve vino rosso e ci battono prostitute comuni” (p. 52).

La narradora, Clelia, está describiendo ambientes comunes a la ciudad: es común, por lo menos hasta el momento en el que la narradora cuenta, que en Porta Palazzo se beba y se encuentren prostitutas “comunes”. Le queda claro al lector, aunque no conozca la ciudad, que Porta Palazzo está muy alejada de la elegancia y del snobismo de via Po. Un ejemplo más sobre los usos y costumbres de los turineses lo da Clelia al afirmar que “la gente passeggia in via Po soltanto la domenica” (p. 61).

Se ha puesto atención en estos detalles, a pesar de que a diferencia de las novelas pasadas parecen no tener tanta importancia, porque la razón de la historia de Clelia es su llegada a Turín, lo que le da a esa ciudad un papel principal en la diégesis: sólo describiendo esa ciudad –sus espacios, usos y costumbres, así como a sus habitantes– Clelia descifra e intenta explicar(se) los actos de los personajes que la rodean.

Hemos visto hasta aquí los tres distintos narradores de la *Trilogia borghese*. Vemos cómo, desde el primer narrador de *La bella estate* hasta Clelia, la voz narrativa va tomando importancia en la historia. El segundo narrador es homodiegético, pues participa en la novela, pero se comporta como si no perteneciera a la historia completamente. El tercero, Clelia, es ya un narrador que coincide con el protagonista cuya voz es la que nos lleva a través de los ambientes citadinos que van cobrando importancia con el paso de las historias. También hemos visto cómo estos narradores se valen de ciertas elecciones gramaticales, repentinos verbos al presente, para describir los ambientes sociales de los espacios que habitan: el espacio, al cambiar paulatinamente el tipo de narrador, va cobrando importancia y forma gracias a los juegos de los tiempos verbales en la narración.

III.4 Cómo se describen los espacios en la *Trilogia borghese*

Una historia siempre sucede en el tiempo y en el espacio. En cualquier narración el tiempo queda evidenciado en los tiempos verbales que utiliza el narrador. La historia pudo haber sucedido previamente al acto de la narración, en el momento de ésta o inclusive ser predicha a los actos narrados.

Con el espacio sucede algo distinto. Si bien una historia siempre tiene un escenario éste no es siempre descrito o evidenciado. En una historia donde los protagonistas sean campesinos y se describan sus actividades cotidianas como arar la tierra o cuidar del ganado, el lector automáticamente da por hecho que el escenario es rural e imagina cielos limpios, abundante vegetación y ruidos de animales que se mezclan con las voces de los

personajes; por el contrario si en la historia encontramos obreros organizados por sus derechos laborales, calles tomadas, deducimos que el escenario es una ciudad moderna, caótica y socialmente desigual. El lector crea los escenarios a partir de algunos elementos de la diégesis así como de las acciones narradas, las inserta en un escenario posible y no necesita más para echar a andar la historia en un espacio específico y no sólo en un fondo negro.

En la práctica casi en el total de las historias se encuentran aunque sea breves descripciones del escenario de las acciones: una casa, un jardín, una avenida se relatan ya sea escueta o detalladamente dependiendo de la importancia que el espacio posea en la diégesis o en la escena delineada.

En la *Trilogia borghese* el espacio tiene un papel importante pues es relevante para el significado de la historia, pero, tal como sucede con el narrador, es sólo con el paso de las historias que el espacio, en este caso una ciudad, cobra un papel necesario para la trama.

III.4.1 *La bella estate*

Originalmente intitulada *La tenda* (haciendo referencia a la cortina que separa del resto del mundo, en el departamento de Guido, la habitación donde Ginia pierde su virginidad), *La bella estate* se desarrolla en una ciudad sin nombre. Ésta es una ciudad donde hay salas de baile, en donde el tranvía es uno de los principales medios de transporte, en donde las colinas no están muy lejanas, en donde los cafés más solicitados están “sotto i portici”. Es una ciudad que cualquier lector que conozca algo sobre la biografía de Pavese o que haya leído alguna de sus otras novelas no tardará en identificar como Turín. Este error, si es que se le puede llamar así,

corresponde al “horizonte de expectativas”: el lector “llena huecos” con sus propios conocimientos y asume como verdaderos algunos elementos “insinuados” en las obras. Las colinas, los portales y el tranvía son elementos que aparecen constantemente en las novelas de Pavese cuando habla específicamente de Turín. Después de leer las escasas pero precisas descripciones del espacio en *La bella estate* es difícil no relacionarla con Turín, pero se debe recordar que el diálogo es siempre con el narrador, no con el escritor. El narrador de *La bella estate* jamás nombra una calle, una plaza o un café para siquiera insinuar que el lugar en donde Ginia se movía tanto y tan felizmente fuese la ciudad de los Savoia.

Se puede afirmar que el hecho de que en esta ocasión, raro en la narrativa de Pavese, el espacio no tenga un nombre propio se deba a que las acciones más significativas suceden en un interior: el departamento de Guido. La ciudad sería así sólo el marco de una historia que pudo suceder en cualquier otra urbe del mundo con tranvías, salas de baile y portales; la historia de alguien que pierde toda ilusión e inocencia a partir de la confrontación con el otro: ya sea el otro amigo o amante, el contacto con la vida y con las personas reales es siempre en algún momento doloroso.

De cualquier forma no podemos decir que la ciudad esté ausente o sea completamente indiferente o que el espacio donde se mueve Ginia no tenga importancia alguna. Una característica que encontramos en las descripciones del espacio en *La bella estate* es que el narrador define los espacios con acciones más que con adjetivos:

Tutto era così bello, specialmente di notte, che tornando stanche morte speravano ancora che qualcosa succedesse [...] o magari venisse giorno all'improvviso e tutta la gente uscisse in strada e si potesse continuare a camminare camminare fino ai prati e fin dietro le colline. (*La bella estate*, p. 9)

Desde el inicio de la obra vemos cómo los espacios se mencionan, pero no son descritos a detalle. La frase “camminare camminare fino ai prati e fin dietro le colline” nos dice que el espacio en que se mueven los personajes contrasta con el carácter rural de los prados y de las colinas, puntos a los que se llegaría después de caminar mucho. No afirma la ciudad claramente, pero la insinúa. Además, cuando Ginia pasea sola, con Rosa, con Amelia o con Guido, el narrador menciona elementos aislados que afirman que es un centro urbano donde se lleva a cabo la acción: “Ginia uscì dall’atelier [...] e trovò sul portone proprio Rosa che le saltò incontro [...] fecero insieme il marciapiede fino al tram” (p. 12).

Son sólo algunas líneas, pero de ellas se puede intuir que el espacio en donde se desarrolla la historia es la ciudad de Turín: la suma de las colinas, los prados y el tranvía lo insinúa. Inclusive, elementos muy típicos de esta ciudad, los portales: “L’indomani Ginia andò a cercarla al caffè. Era un caffè nuovo sotto i portici, e Ginia si guardò intorno per trovarci Amelia” (pp. 35-36). Y sin embargo hasta el momento nada afirma que el marco escénico de *La bella estate* sea realmente Turín. Y así será durante el resto de la historia. Los exteriores y todo lo correspondiente a la ciudad aparecen escasamente:

Ginia [...] non andò piú a cercare nessuno al cinema o alla sala. Si accontentò di camminare tutta sola per le strade e di andare qualche volta fino al centro. Era novembre e certe sere prendeva il tram, scendeva ai portici, girava un momento poi rincasava. (p. 62)

Pero en el momento en que Ginia conoce a Guido el escenario principal de la historia será el departamento de éste:

Una sera [Ginia y Amelia] uscirono insieme senza una meta. Avevano passeggiato, e poi s’era messo a piovere e si ripararono sotto un portone. Faceva freddo, specialmente a star ferme con le calze

bagnate. Amelia aveva detto: –Se Guido è in casa, vuoi che andiamo da lui? –Chi è Guido? (pp. 38-39)

Desde ese momento son muy pocas las veces que las acciones suceden fuera, en la ciudad, y cuando esto sucede se repiten exactamente los mismos elementos que anteriormente “describieron” la urbe: los portales, los cafés, las calles, el tranvía y las colinas enmarcando el paisaje.

Lo que hace que nuestra teoría inicial se confirme: en *La bella estate* el espacio es importante, pero no esencial. No explica la historia, pero sí es un elemento que de ser modificado, como por ejemplo trasladar la trama a un pueblo entre las colinas, cambiaría significativamente la obra.

En contraste encontramos en la segunda novela, *Il diavolo sulle colline*, descripciones del espacio mucho más detalladas, mas no al grado que sucederá con la tercera novela *Tra donne sole*.

III.4.2 *Il diavolo sulle colline*

Cuando se habló del narrador de *Il diavolo sulle colline* se demostró que éste posee características que lo relacionan tanto al narrador de *La bella estate* (a pesar de ser homodiegético, al ser anónimo es como si fuera heterodiegético) como al narrador de *Tra donne sole* (forma parte de la diégesis, incide en ella y su perspectiva tiene un límite: la de ese personaje-narrador). Encontramos el mismo fenómeno cuando se estudia la descripción de los espacios en *Il diavolo sulle colline*.

Si bien la historia comienza claramente en un escenario citadino, con el paso de los capítulos, ésta cambia de fondo drásticamente y las colinas se vuelven el espacio principal de la historia (intuible desde el título), así como el más significativo. De hecho sólo los siete primeros capítulos, de un total

de treinta, tienen como escenario la ciudad:

Sulle panchine dell'aiuola della Stazione, sotto l'ombra scarsa di quegli alberelli, dormivano a bocca aperta due pezzenti. Scamiciati, capelli e barba ricciuti, sembravano zingari. Ci sono i cessi a pochi passi, e per quanto la notte sapesse di fresco e d'estate, regnava in quel luogo un tanfo, un fortore, che sentiva della lunga giornata di sole e movimento e frastuono, di sudore e di asfalto consunto, di folla senza pace. Verso sera su quelle panchine –oasi magra nel cuore di Torino... (*Il diavolo sulle colline*, pp. 4-5)

Ésta, que en realidad no es la primera referencia al espacio en la novela, es una descripción que poco a poco insinúa un sitio en particular; esto es confirmado cuando el narrador articula el nombre propio “Torino”. A partir del nombre propio todo lo que había sido mencionado y todo lo que está por mencionarse, siempre en el marco de la descripción del espacio, serán formas de invocar Turín.

Luz Aurora Pimentel en *El espacio en la ficción*, al hablar de las formas de descripción del espacio posibles en el relato, menciona que una forma de descripción muy socorrida que ayuda la economía de la narración es la de usar los nombres propios de un espacio que existe en la vida real y que están ya cargados de un significado:

Pero de hecho Joyce hace [...] uso sistemático de las formas más elementales de la descripción de un objeto: el inventario y la nominación, “sin introducciones ni explicaciones”, procedimiento que de todos modos crea una ilusión de que “todo funciona ante nuestros ojos”. Habría que precisar, sin embargo, que el narrador no es la única fuente de información sobre la ciudad. Dublín se proyecta a partir de sus muy escuetas descripciones, es cierto, pero también se refracta a través de la conciencia de los personajes que la recorren. Estos recorridos ciudadanos constituyen el centro mismo de la acción y de la significación, tanto narrativa como simbólica e ideológica [...] Nombrar las calles, monumentos, iglesias, parques y cantinas es un acto que, más allá de evocar la ciudad, la invoca. Es así como el

narrador re-construye Dublín, evocándolo e invocándolo a través de una declinación en lista de los nombres de su amueblado urbano.⁷⁶

Así como sucede en el Dublín de *Ulises*, Turín “se proyecta a partir de sus muy escuetas descripciones” de dos formas principalmente. La primera es por la enumeración de calles, plazas, lugares públicos y de toda clase de “amueblado urbano”. “Una notte di quell’anno eravamo in riva al Po, sulla panchina del viale” (*Il diavolo sulle colline*, p. 4). El Po es el río que atraviesa la ciudad de Pavese. Este río, en cuyo malecón aún hoy en día se reúnen grupos de jóvenes en las bancas de la avenida paralela a él, es un punto de referencia que hace inconfundible al objeto que se narra.⁷⁷ Se nombran, y con ello se describen exactamente, calles y lugares famosos de la ciudad:

Eravamo sui viali luminosi e abbandonati. Scese Oreste in via Nizza, davanti ai portici. (p. 11)

La segunda forma en la que Turín se proyecta en *Il diavolo sulle colline* es – como Pimentel afirma para el caso de Dublín en *Ulises*– a través de la conciencia de los personajes que la recurren:

avevo un amico che dormiva meno ancora di me, e certe mattine lo si vedeva già passeggiare davanti alla Stazione nell’ora che arrivano e partono i primi treni. L’avevamo lasciato a notte alta, sul portone; Pieretto aveva fatto un altro giro, e visto l’alba addirittura, bevuto il caffè. Adesso studiava le facce assonnate di spazzini e di ciclisti. (p. 3)

Ya desde el primer párrafo encontramos una descripción (o alusión) a los habitantes que con su carácter (“La pazienza, la tenacia, la solidità morale, la

⁷⁶ L. A. Pimentel, *El espacio en la ficción*, pp. 187-188.

⁷⁷ Ciertamente es que el Po atraviesa diferentes ciudades de Italia, pero en ninguna de éstas su importancia es tal como en Turín.

cautela, il prudente coraggio, la diffidenza delle avventure troppo azzardate, il rispetto per la tradizione, la laboriosità organizzata”⁷⁸) hacen de Turín el tipo de ciudad que es: una ciudad de la fantasía, de la regla, de la pasión;⁷⁹ ciudad que Pavese, como Joyce en *Ulises*, sabe cómo describir:

Un luogo che ti piace (Torino con nuvole rosse invernali, campagne, parchi, ecc.) non va descritto entusiasticamente come facevi da giovane, bensí va rappresentata, in modo netto e chiaro, la vita che conduce chi ci vive, chi ne è espressione.⁸⁰

Hemos ya visto cómo al inicio de la novela el narrador describe brevemente los alrededores de la estación Porta Nuova de madrugada. En ese fragmento, el narrador no sólo describe el espacio físico: describe también el tipo de personalidades que típicamente se encuentran en esa zona, a esa hora, en la ciudad de la Fiat:

Verso sera su quelle panchine –oasi magra nel cuore di Torino– si siedono sempre donnette, solitari, venditori ambulanti, spiantati, e si annoiano, aspettano, invecchiano. Che cosa aspettano? Pieretto diceva che aspettano qualcosa di grosso, il crollo della città, l’apocalissi. Qualche volta un temporale d’estate li scaccia e lava ogni cosa. (*Il diavolo sulle colline*, pp. 4-5)

Aquí encontramos una descripción social de Turín, al parecer cotidiana para el narrador anónimo y a sus amigos, que contrasta drásticamente con los paisajes y los personajes que a la llegada de Poli comienzan a hacerse más comunes:

–A Torino mi aspettano, –disse. –Gente arricchita, insopportabile. [...] Com’è schifosa certa gente che fa tutto coi guanti. Anche i figli e i milioni. (p. 9)

⁷⁸ R. Rossotti, *op. cit.*, Newton, Roma, 2003, p. 21.

⁷⁹ Cf. C. Pavese, *Il mestiere di vivere*, p. 19.

⁸⁰ *Ibidem*, p. 358.

Para pocas líneas después encontrar:

Poli pareva non badare ai sarcasmi di Pieretto: gli spiegava perché da tre notti fuggiva Torino e l'umana società; nominò alberghi, gente importante, mantenute. (p. 10)

Pero no sólo de las palabras de Poli podemos percibir el contraste entre los indigentes de la estación y la gente que Poli frecuenta:

Era evidente che Poli ci voleva con sé per limitare le espansioni della donna. Su questo, anzi, scherzava. Ci aveva presentati a lei come "il meglio che esiste a Torino": ascoltasse e imparasse. Nel mondo di Poli si è molto villani: ci si serve della gente con allegra sfrontatezza. (p.16)

En esa escena Poli lleva a los tres amigos a un café, destino completamente distinto de los que solían visitar los amigos a altas horas de la madrugada, para distraer a la que escenas después perdería la cabeza y le dispararía, hecho que lo obligaría a refugiarse en su casa de las colinas junto a su esposa Gabriella:

"Dopotutto è un caffè come gli altri". Mi abbandonai contro la sedia e tesi l'orecchio al lato in ombra, e sentivo la voce dell'acqua. Ma non era un caffè come gli altri. Un'orchestrina attaccò con fragore, smorzandosi subito, e al centro del cerchio dei paralumi comparve una donna che cantava. (p. 17)

A partir del accidente de Poli pocas son las escenas que se desarrollan en la ciudad. De hecho es sólo cuando Oreste y Pieretto se van de vacaciones, y dejan al personaje-narrador solo en la ciudad, que nos topamos con un par de descripciones y referencias a la vida en Turín en pleno agosto: remar en el Po, tomar el sol a las orillas del río, la soledad de las calles turinesas, etc.

Poco después la historia cambia de escenario: los personajes se

trasladan de Turín a *Il Greppo* (nombre de la localidad donde está la casa de Poli); es a partir de ese momento que la ciudad prácticamente desaparece.

Algo distinto sucederá con el espacio urbano de *Tra donne sole*. Al igual que *Il diavolo sulle colline*, en la novela protagonizada por Clelia Oitiana, el escenario tendrá nombre propio y será evocado y proyectado por la enumeración del mobiliario y por el comportamiento de los personajes que frecuentan el espacio, pero a diferencia de las novelas anteriores, en *Tra donne sole* no habrá cambio de escenario: de principio a fin la ciudad será el único espacio relevante para la historia.

III.4.3 *Tra donne sole*

En la primera proposición de la novela *Tra donne sole* encontramos ya el espacio en donde sucederá la historia: “Arrivai a Torino sotto l’ultima neve di gennaio” (*Tra donne sole*, p. 9). “Torino” es apenas la tercera palabra de la oración y es suficiente para describir casi en su totalidad el escenario de la historia. Más aún, el escenario de la historia lleva ya un vestuario específico: una ciudad bajo las últimas nevadas de enero. Para el que conoce la ciudad no hay necesidad alguna de más información: pensará irremediamente en las calles transitadas por la gente que se prepara para el carnaval, pensará en los jardines reales ya cubiertos por una leve capa de nieve. Pensará tal vez también en la gente que transita por esas calles en esa época del año (la ropa, las expresiones de frío, el tránsito, etc.). Para aquel que jamás ha visto siquiera una foto de la ciudad de Pavese, bastarán los elementos –que encontraremos repetidamente durante el transcurso de la historia– que la narradora Clelia describe para hacer que el espacio de la historia funcione:

Per le strade era freddo e sereno, nella notte aveva piovuto sulla

fanghiglia e adesso il sole entrava sotto i portici. Sembrava una città nuova, Torino, una città finita allora, e la gente ci correva ci si trovava casualmente come occupata a darle gli ultimi tocchi e riconoscersi. Passeggiai sotto i palazzi del centro, guardando i grandi negozi che aspettavano il primo cliente. Nessuna di quelle vetrine e quelle insegne era dimessa e familiare come la ricordavo, non i caffè non le cassiere non le facce. Soltando il sole obliquo e l'aria gocciolante non erano cambiati. (p. 15)

En esta escena vemos cómo la narradora/protagonista (re)conoce su ciudad: la reconoce a partir de algunos elementos de la naturaleza (el sol oblicuo y la lluvia) y la conoce por los hábitos de los turineses (“la gente ci correva ci si trovava casualmente come occupata a darle gli ultimi tocchi e riconoscersi”). Vale la pena recordar las palabras de Pimentel cuando hablando del *Ulises* de Joyce dice que Dublín se proyecta a partir de sus descripciones y que se refracta al mismo tiempo a través de la conciencia de los personajes que la recorren.⁸¹ Ya sean personajes casuales o aquellos medulares para la historia, encontraremos en un sinfín de veces que el narrador, al describir los hábitos de los que recorren las calles de la primera capital del Reino de Italia, describirá también el espacio. Es así que, cuando el narrador dice “e la gente ci correva ci si trovava casualmente come occupata a darle gli ultimi tocchi e riconoscersi”, el lector se imagina una ciudad en constante movimiento, laboriosa a pesar del clima o del día de la semana:

E nessuno andava a spasso tutti sembravano occupati. Per la strada la gente non viveva, scappava soltanto. (*Idem*)

Un lugar donde la gente escapa en vez de vivir es un lugar donde la historia que Clelia está por narrar (la apatía de algunos seres, como Rosetta, que han perdido cualquier voluntad hacia la vida y deciden escapar de ella) cobra sentido.

⁸¹ Cf. L.A. Pimentel, *El espacio en la ficción*, pp. 187-188.

Algunas escenas después vemos cómo Clelia, después de una plática con Morelli (hombre maduro que le pretende), piensa en volver al lugar donde ella nació y creció; un lugar que, diversamente del centro lleno de portales, escaparates y negocios lujosos, es más humilde, menos atractivo para la vista y para los paseos ociosos. El regreso a su barrio natal servirá de contrapunto para describir una Turín más auténtica y contrastar a su vez aquella parte de la ciudad, esnob, pretenciosa, que encontraremos tan seguido durante la novela:

lasciando il parrucchiere non pensavo che al vecchio cortile, e rientrai in albergo, deposi la pelliccia, mi misi il soprabito. Bisognava che tornassi in quella via della Basilica, e magari qualcuno poteva riconoscermi; non volevo avere l'aria superba. (p. 20)

Al nombrar una calle en específico, via della Basilica, el narrador implícito ahorra un sin fin de descripciones y de explicaciones para hacer entender al lector que Clelia, muy a pesar de sus abrigo de pieles y del negocio a su cargo en via Po, posee orígenes muy humildes que contrastan enormemente con el mundo que hasta ese punto de la novela se ha descrito. De cualquier forma, por si el lector desconoce qué puede significar via della Basilica, Clelia narra:

C'ero andata; avevo prima girato i paraggi. Conoscevo le case, conoscevo i negozi. Fingevo di fermarmi a guardare le vetrine, ma in realtà esitavo e mi pareva impossibile d'essere stata bambina su quegli angoli e insieme provavo come paura di non essere più io. Il quartiere era molto più sporco di come lo ricordavo. Sotto il portico della piazzetta vidi la bottega della vecchia erborista; c'era adesso un ometto magro, ma i sacchetti di seme e i mazzi d'erbe eran gli stessi. Di lì, nei pomeriggi d'estate veniva un profumo intenso di campagna e di droghe. (*Idem*)

Es interesante esta descripción porque, a diferencia de aquella en donde

Turín parece una ciudad nueva, existe un pleno reconocimiento del ambiente: todos los elementos que Clelia describe se encontraban prácticamente idénticos en su memoria. La enumeración que hace, objetos y olores, es para describir y recordar en qué lugar ella había pasado su infancia y para entender el porqué de su personalidad actual.

Son varios los nombres propios de calles que se mencionan durante toda la novela, siendo via Po, sede de la casa de modas cuya inauguración debe administrar, la más nombrada de todas:

L'indomani andai in via Po [...] quando mi imboccai la larga strada e vidi in fondo la collina pezzata di neve e la chiesa della Gran Madre, mi ricordai che era carnevale [...]. La via era ancora più larga di come la ricordavo. La guerra aveva aperto una buca paurosa, sventrando tre quattro palazzi. Sembrava un piazzale, un avvallamento di terra e di pietre, dove cresceva qualche ciuffo d'erba, e si pensava al camposanto. Il nostro negozio era qui, sull'orlo del vuoto, bianco di calce e senza infissi, in costruzione. (p. 27)

En este pasaje vemos cómo Clelia compara lo que ve con lo que está registrado en su memoria. Es altamente significativa la mención que se hace sobre la guerra y las consecuencias que ésta le habían costado a la arquitectura original de esa avenida. Con esto el narrador autodiegético está comparando a la ciudad de “antes” con la ciudad de “ahora”, testimonio arquitectónico que otras novelas⁸² hicieron igualmente en su momento, y consecuentemente la forma en la que la vida comercial y cívica se vio modificada.

Continuando con el ejercicio de memoria, poco después Clelia recuerda, al ver de reojo Via Po, los años y la forma de vivir de cuando ella habitaba Turín:

⁸² Un ejemplo de ello lo encontramos en *Uomini e no* de Elio Vittorini, cuyo inicio es una descripción de las situación arquitectónica de Milán durante la ocupación nazi en la década de los cuarenta del siglo XX.

Da una vuota finestra dell'ammezzato intravidi via Po, festosa e affollata in quell'ora. Era quasi il crepuscolo. Mi ricordai la finestretta del mio primo atelier, da cui si spiava la sera dando gli ultimi punti, con la smania che venisse quell'ora e uscir fuori felici. (p. 29)

Al leer estas líneas es difícil no pensar en Ginia de *La bella estate*: la adolescente con las enormes ganas de salir y conocer el mundo, la que se desilusiona de las personas y aprende la lección del error, de la vergüenza y de la desconfianza, lecciones que Clelia Oitana tiene bien aprendidas y por ello juega desde dentro y desde fuera con lo que sucede con Rosetta y sus amigas.

Dentro del inventario de descripciones presentes en *Tra donne sole*, hay afirmaciones que son descripciones. Un ejemplo muy claro es cuando Clelia es invitada por primera vez al estudio de Loris que “era oltre Po”:

[Mariella] Passò a prendermi in via Po, vestita di un allegro pellicciotto alla cosacca. La casa era oltre Po. Seguimmo i portici intorno alla piazza e Mariella scansandosi non gettò una sola occhiata ai baracconi. (p. 40)

Cuando la narradora dice “oltre Po” resulta innecesario decir que el estudio de Loris se encuentra en la zona más acaudalada de la ciudad, por lo que cualquier descripción respecto al lugar, o inclusive respecto a Loris, no es necesaria. Ahí es donde están las colinas con las mansiones, *le ville*. Aquí al igual que al mencionar via della Basilica, la economía en la descripción es asombrosa, sin descuidar la “especificidad” del escenario. Al respecto, el 20 de febrero de 1946 Pavese escribe en su diario personal:

Quando riportiamo un nome proprio, un gesto, un prodigio mitico, diciamo/esprimiamo in mezza riga, in poche sillabe, una cosa sintetica e comprensiva, un midollo di realtà che vivifica e nutre tutto un organismo di passione, di stato umano, tutto un complesso

concettuale.⁸³

Es así como cada calle, cada barrio, cada hora del día en la ciudad de *Tra donne sole* sintetiza páginas enteras de descripciones y no por ello el espacio es ignorado o irrelevante.

Encontramos en *Tra donne sole* algo que ya se había visto en *Il diavolo sulle colline*: el uso de verbos en presente, insertados en medio de una descripción en pasado, para describir el ambiente social de ciertas zonas de Turín. Los verbos en presente son una forma de describir un continuo de la realidad y de la cotidianidad de Turín, por lo menos en la década de los 40 del siglo XX. Basta recordar a Momina y cómo describe el ambiente de Porta Palazzo (“dove si beve vino rosso e ci battono prostitute comuni”, p.52) para entender las palabras que Pavese escribe en su diario: cuando decimos un nombre propio, expresamos en media línea un concepto sintético y comprensivo. Momina insinúa un paseo por “Porta Palazzo” que no “Porta Pila” que es el nombre en dialecto con el que comúnmente los turineses se refieren a Porta Palazzo. Esta elección de Momina nos deja muy claro cómo aquella mujer adinerada, que frecuenta sólo lo más exclusivo de Turín, se separa de lo popular de Porta Palazzo y es un ejemplo de cómo el ambiente de Turín y la ciudad misma se refractan a través de la conciencia de los personajes que la recorren.⁸⁴

En el primer capítulo de esta investigación se citó a Peter Szondi en “Walter Benjamin’s City Portraits” con motivo del recorrido no sólo en el espacio sino también en el tiempo. Szondi dice que un libro sobre la propia ciudad siempre tratará de recuerdos, pues el escritor no vivió su infancia ahí en vano. En *Tra donne sole* este fenómeno lo encontramos de la siguiente

⁸³ Cesare Pavese, *Il mestiere di vivere*, pp. 308-309.

⁸⁴ Cf. L. A. Pimentel, *El espacio en la ficción*, pp. 187-188.

manera:

Ma quando fui per ritornare, non mi tenni. Ero in via Santa Chiara e riconobbi l'angolo, le finestre inferriate, il vetro sporco e appannato. Varcai decisa la piccola soglia che scampanellò, come allora, e passandomi la mano sulla pelliccia me la sentii bagnata. Nell'aria chiusa gli scaffaletti con le mostre di bottoni, il piccolo banco, l'odore di biancheria, eran gli stessi. [...] Quello era tutto il mio passato, insopportabile eppure così diverso, così morto. M'ero detta tante volte in quegli anni –e poi avanti ripensandoci–, che lo scopo della mia vita era proprio di riuscire, di diventare qualcuna, per tornare un giorno in quelle viuzze dov'ero stata bambina e godermi il calore, lo stupore, l'ammirazione di questi visi familiari, di quella piccola gente. (pp. 56-58)

En el recorrido contemporáneo del tiempo y el espacio un “nativo” invariablemente comparará el ahora con el entonces. Estas marcas temporales serán confrontadas, a veces de manera cruel para la memoria misma, y matizadas entre reflexiones y conclusiones del que hace el recorrido.

La descripción de Turín sigue en las breves representaciones de la cotidianidad de la gente que se mezcla y que se hace una, según lo que cuenta el narrador: “La gente passeggia in via Po soltanto la domenica”, (p. 61) o através del juicio de los personajes de la historia: “Torino è piena di barocco. Ce n'è dappertutto, ma nessuno è barocco abbastanza”. (p. 81)

Como hemos visto Clelia compara la ciudad con aquella Turín que está retratada en su memoria. Compara y nota las diferencias entre ambas: “La strada era fredda, fresca d'intonaco e già sporca; pensai che ai miei tempi qui era campagna, strade aperte e campagna” (p. 96).

Se explican así los cambios sociales, económicos, geográficos de una ciudad que, como se mencionó, está en constante cambio desde aquella vez

que se le nombró capital del Regno d'Italia, pero que sin embargo es una ciudad de hábitos muy arraigados que ni el paso de los años ha podido borrar:

Uscii passo passo, sui viali che mettevano le prime foglie in quei giorni, e pensavo ai boschetti di val Salice. Arrivai alla Crocetta che la funzione era finita; c'erano ancora il cartello bianco e nero e i paramenti mortuori sulla facciata della chiesa. Lessi il nome della morta: era stata una terziaria, una mezza monaca. Un gruppo di ragazze e signore cianciavano salendo su una grossa automobile nera. Qualcuno m'aveva detto che l'inferriata che chiudeva quelle colonne in cima ai gradini era stata fatta, coi soldi di un lascito, perché i mendicanti non entrassero sotto il colonnato. Una donna, seduta a un cesto sui gradini, vendeva violette. (p. 131)

Estas escenas más que describir un preciso momento evocan años y años de costumbres que no cambian (la misa, el cartel, los mendigos, la señora que sobre los escalones de la iglesia vende flores) y reflejan la actitud de los que la habitan. Es un reflejo de su comportamiento, de su educación, de la época que les tocó vivir:

–Sentite– disse un ragazzo nuovo, che non conoscevo, –ripassando il Po si arriva in via Calandra. Lo sappiamo, –guardò me e Momina con aria insolente, –che una signora non ci passa volentieri. Ebbene, andiamoci insieme. Beninteso, all'osteria. Dai vetri si vede il va e vieni. Ci state tutti? (p. 148)

Como en este pasaje, donde se describe el ambiente de los años cuarenta –y que de hecho es válido aún hoy día– *Tra donne sole* está llena de descripciones, evocaciones y actitudes de personajes que al final de la novela logran construir completamente el escenario que da pie a esta historia y que explica, en las manías sociales y en las actitudes personales de cada actor de la historia, cómo es que cierto tipo de fantasmas pertenece a un

lugar y no a otro; cómo algunas acciones son más comunes en un espacio que en otro. Por lo menos eso deducimos que fue una de las razones por las cuales Cesare Pavese, a través del filtro que es la narradora Clelia Oitana, da tanta importancia a Turín en esta novela y explica tantas cosas de la historia a partir de las descripciones e insinuaciones que el narrador ofrece del espacio.

No sólo es una crítica a los vicios de ciertas clases sociales –como lo señalan las críticas de Monti y de Calvino, es la posición ética de un escritor ante el valor incuestionable del trabajo; valor que se adquiere y que se explica en el carácter piamontés reflejado en la sobriedad arquitectónica de las calles turinesas y en los hábitos precisos e inmutables de sus habitantes.

Para Cesare Pavese, para Turín, para Clelia Oitana, así como en cierta medida para el narrador anónimo de *Il diavolo sulle colline* y para Ginia de *La bella estate* “lavorare stanca, ma tiene in vita”.⁸⁵

III.5 Elementos *flâneurs* en la *Trilogia borghese*

Se ha llegado con esto a otro de los temas fundamentales que se han planteado en este trabajo: el recorrido por las calles como un *flâneur*. En la primera parte de este estudio, cuando se abordó el tema del *flâneur*, se citó un texto de Claudia Kerik en el que la autora explica cómo es que la figura del *flâneur*, creación de Benjamin, fue elaborada, entre otras cosas, para justificar “a manera de alegoría” un análisis colectivo.⁸⁶

Los hábitos de vida cambiaron mucho a partir de que el hombre prefirió vivir en las grandes ciudades en vez que en el campo o en las

⁸⁵ R. Gigliucci, *op. cit.*, p. 108.

⁸⁶ Cf. Claudia Kerik, “Walter Benjamin y la ciudad (magia y melancolía)” en Claudia Kerik (ed.), *En torno a Walter Benjamin*, UAM, México, 1993, pp. 107-119, p. 112.

pequeñas provincias. Hábitos simples y cotidianos como lo son las costumbres alimenticias, la vigilia, el trabajo o inclusive la vestimenta obedecen a lo que la vida en un lugar específico permite. Cuando Kerik habla de la conducta social y psicológica que propician las grandes ciudades se refiere sin duda a la serie de costumbres y estilos de vida que Benjamin fue capaz de detectar durante la primera mitad del siglo XX y de los cuales uno en particular le llamó la atención: el *flâneur*.⁸⁷

Se dijo ya que el *flâneur* es ese personaje que, caminando sin rumbo por las calles, observa siempre el paisaje urbano y su contenido. Él lee las calles y sus detalles, lee la multitud, sus características, y las describe, resguardado del mundo de “afuera”, en la mesa de un café público u observando las vitrinas de un algún pasaje comercial. Este comportamiento lo encontraremos en los personajes y narradores de la *Trilogia borghese* cuando se encuentran “afuera”, en la calle, y observan, describen y califican. Así como sucedió en las tres novelas cuando se analizó el narrador y el espacio, veremos que los elementos *flâneurs* de *La bella estate* son escasos, mientras que en *Tra donne sole* son abundantes, dejando así *Il diavolo sulle colline* entre las características de ambas obras como ha sucedido con todos los tópicos hasta aquí analizados.

III.5.1 *La bella estate*

Los momentos *flâneurs* de la *La bella estate* los encontramos cuando Ginia, que, como se ha visto, dirige en varias ocasiones la focalización de la narración, *girovaga* por las calles, por los portales y por las avenidas, sin

⁸⁷ Aunque el concepto de *flâneur* en Walter Benjamin es estudiado con gran atención en la obra de uno de los poetas más importantes del siglo XIX: Charles Baudelaire.

rumbo ni razón:

Tanto era bello uscire ogni notte per passeggiare sotto i viali. (*La bella estate*, p. 23)

Una sera uscirono insieme senza una meta. (p. 38)

Estos paseos de Ginia por la ciudad son un placer e inclusive una costumbre:

[Ginia] non andò più a cercare nessuno al cinema o alla sala. Si accontentò di camminare tutta sola per le strade e di andare qualche volta fino al centro. Era novembre e certe sere prendeva il tram, scendeva ai portici, girava un momento poi rincasava. (p. 62)

Costumbre que lleva a cabo sin prisas y sin objetivo alguno, pues como ella misma afirma en un momento: “Io corro solo per andare a lavorare” (p.19).

Es claro que estas descripciones no son suficientes para afirmar que de hecho hay elementos *flâneurs* en la ciudad: el solo hecho de caminar y pasear por la ciudad no es suficiente pues un *flâneur* observa detenidamente lo que ve:

Uscirono dopo mezzogiorno e faceva piacere ritrovarsi in mezzo alla gente e camminare tutte vestite e vedere i bei colori della strada, che non si capiva come, ma era vero che venivano dal sole se di notte non c'erano [...]. Dalla vetrina si vedeva passar gente. (pp. 31, 33)

Aunque Ginia ve y nota varias características del espacio y de las personas que la rodean, ella jamás observa los detalles de la gente, las particularidades de la ciudad ni los elementos característicos que se borran por la cotidianidad. Es por ello que de hecho no es posible afirmar que existen verdaderos elementos *flâneurs* en *La bella estate*. Para ser *flâneur* a Ginia le falta la característica más importante: el *flâneur* es un estudioso de la urbanidad, de los espacios que rodean a la multitud, de la forma de comportarse de las masas. Ginia no lleva a cabo ninguna de estas acciones.

Lo que Ginia hace al observar es prejuizar y encasillar. Evidentemente será imposible afirmar que el narrador de *La bella estate* puede ser considerado un narrador-*flâneur*, puesto que no cumple con ninguna de las dos características esenciales del narrador-*flâneur*. La primera es que el narrador-*flâneur* debe preferentemente ser parte de la diégesis, pues es sólo ahí donde el espacio importa; y la segunda es que Ginia, aquella que dirige la focalización de la narración en tantas ocasiones, no es un *flâneur*. Esto cambia cuando avanzamos a la siguiente novela de la *Trilogia borghese*, *Il diavolo sulle colline*.

III.5.2 *Il diavolo sulle colline*

Como se vio, en la primera novela son dos las razones por las cuales es imposible afirmar que el narrador es un narrador-*flâneur*. La primera es el hecho de que es un narrador heterodiegético el que habla, la segunda es que el personaje en el que se suele focalizar el narrador, Ginia, no se puede considerar un *flâneur*. En contraste, los tres amigos protagonistas de *Il diavolo sulle colline* se comportan como *flâneurs*:

Eravamo molto giovani. Credo che in quell'anno non dormissi mai. Ma avevo un amico che dormiva meno ancora di me, e certe mattine lo si vedeva già passeggiare davanti alla Stazione nell'ora che arrivano e partono i primi treni. L'avevamo lasciato a notte alta, sul portone; Pieretto aveva fatto un altro giro, e visto l'alba addirittura, bevuto il caffè. Adesso studiava le facce assonnate di spazzini e di ciclisti. Nemmeno lui ricordava i discorsi della notte: vegliandoci sopra, li aveva smaltiti, e diceva tranquillo: –Si fa tardi. Vado a letto. Qualcuno degli altri, che ci trottava dietro, non capiva che cosa facessimo a una cert'ora, finito il cinema, finite le risorse, le osterie, i discorsi. Si sedeva con noi tre sulle panchine, ci ascoltava brontolare o sghignazzare, s'infiammava all'idea di andare a svegliare le ragazze o aspettare l'aurora sulle colline, poi a un nostro cambiamento di umore

tentennava e trovava il coraggio di tornarsene a casa. L'indomani costui ci chiedeva: –Che cos'avete poi fatto?– Non era facile rispondergli. Avevamo ascoltato un ubriaco, guardato delle pecore sui corsi. (*Il diavolo sulle colline*, p. 3)

En este fragmento encontramos no sólo la alusión al paseo sin rumbo, sin objetivo alguno: vemos cómo uno de los personajes, Pieretto, observa y estudia la cotidianidad de su ciudad; observa a los barrenderos y a los ciclistas que desde muy temprano empiezan a habitar las calles de esa urbe. Hay en verdad un encuentro con los personajes de esa metrópolis (“Avevamo ascoltato un ubriaco”) y un acercamiento a las costumbres de ese espacio (“lo si vedeva già passeggiare davanti alla Stazione nell'ora che arrivano e partono i primi treni”). Esta descripción sólo es posible porque quien narra conoce la ciudad, la ha caminado un sinnúmero de veces, la ha observado y la ha reflexionado, sabe bien cómo, cuándo y dónde sucede esta escena. Cuando el narrador describe los hábitos de uno de sus amigos, nos cuenta también que Pieretto es un conocedor de la ciudad y de la gente que ahí habita.

Los primeros seis capítulos están llenos de referencias al ocio, al vagabundeo y a la observación del otro (los que duermen afuera de la estación, los solitarios) de una ciudad en específico: Turín.

El narrador, al ser parte de la diégesis, se ubica en un espacio determinado y altamente significativo para toda la obra. Turín no es, como ya se dijo, sólo la primera capital del Reino de Italia, no sólo la cuna de la Independencia. Para finales del siglo XIX e inicios del XX, la ciudad de la Fiat era la más industrializada de toda la península. La intelectualidad, la modernidad, el arte y los movimientos sociales eran algo verdaderamente cotidiano. Turín era un laboratorio donde todo podía suceder y todos podían

convivir: anarquistas, comunistas, conservadores, artistas, empresarios y parásitos. El narrador del *Il diavolo sulle colline*, en varias ocasiones, nos lleva a través de los remanentes de estos ambientes cuando nos habla de los ciclistas, de los horarios de los trenes, de los vagabundos, así como de los adinerados de la ciudad. Esto sucede cuando Poli entra en la diégesis e introduce a los personajes en un mundo distinto de aquel que ellos están acostumbrados: la clase alta turinesa:

Pieretto allora si mise a spiegarmi che Poli non faceva niente peggio di noi. Noi, spiantati e borghesi, passavamo la notte sulle panchine a discorrere, fornicavamo a pagamento, bevevamo del vino; lui aveva altri mezzi, aveva droghe, libertà, donne di classe. La ricchezza è potenza. Ecco tutto. (pp. 14-15)

Para contrastar más hondamente el mundo descrito en las primeras páginas (los vagabundos, el hedor, la plaza desierta), el narrador nos hace saber los orígenes de Poli:

Lui [Oreste] con Poli si dava del tu, benché il padre fosse un uomo straricco, un commendatore di Milano che aveva quella tenuta enorme e non ci veniva mai. Poli era cresciuto là dentro, d'estate in estate, con dieci balie e la carrozza e i cavalli, e soltanto quando s'era allungato i calzoni aveva potuto dir la sua e uscir fuori e conoscere qualcuno nei paesi. (p.12)

Queda claro así que Turín es una ciudad cuyas calles e interiores pueden contener la miseria y las riquezas al mismo tiempo, así como sucede en prácticamente cualquier otra ciudad del mundo; razón por la cual una historia como ésta, sucedida en otro tiempo y en otro espacio, hoy en día no nos debería ser indiferente.

Las observaciones y las descripciones del narrador nos dejan claro que

el lugar que él, Pieretto y Oreste visitan de Turín no se salva de su ojo inquisidor. Es así como los tres personajes son biólogos de una ciudad que les fascina y que los hastía: “Val la pena essere usciti da Torino, per non smettere più di parlarne” (p.10).

Son grandes admiradores de su espacio al que exaltan y del que narran también la belleza:

Non avrei creduto che quel principio d'estate in città mi piacesse tanto. Senza un amico né una faccia per le strade, ripensavo ai giorni passati, andavo in barca, immaginavo novità. L'ora piu irrequieta era la notte –si capisce, Pieretto mi aveva viziato–, la più bella il mezzodí verso le due, quando le strade, vuote, non contenevano che una fetta di cielo. (p. 31)

Pero en esta novela la ciudad, sus calles, sus habitantes, sus vicios y virtudes aparecen sólo durante los primeros siete capítulos. Después la historia se mueve a otro espacio: *Il Greppo*. En *Il Greppo* sucederán todos los malentendidos, se desvelarán las verdaderas personalidades y se derrumbarán las ilusiones. Después de *Il Greppo* todo cambiará para los tres amigos protagonistas: el diablo entre las colinas hará lo que ni la ciudad, ni sus excesos y posibles tentaciones hicieron en muchos años: trastocar las convicciones y retorcer la realidad de los tres protagonistas.

Se ha observado cómo en *Il diavolo sulle colline* la evocación de espacios específicos y extradiegéticos es una forma de economía de la descripción sin que de cualquier forma ésta quede incompleta. Pero esto sucede sólo en menos de la mitad de la novela. Es así como de nuevo los elementos necesarios que nos darán la forma de un narrador-*flâneur* se encuentran a medias en *Il diavolo sulle colline*. Esta novela comparte

características⁸⁸ con *La bella estate* de igual forma que con *Tra donne sole*.

III.5.3 *Tra donne sole*

El *flâneur* nace, se desarrolla y se explica en un espacio urbano. En las novelas anteriores este fenómeno sucede muy escasamente, pero en la tercera, *Tra donne sole*, nuestro narrador se comporta todo el tiempo como un *flâneur*. Hemos visto cómo la forma de moverse de un *flâneur*, sin un objetivo, en solitario, y atentamente distraído, coincide con la forma en la que los espacios de las novelas anteriores han sido descritos. El narrador menciona distraídamente calles, lugares, escenas cotidianas que enclaustran diversas formas de vida. Es así que nombrar las escenas de las traspasadas en las afueras de la estación de trenes de Porta Nuova en *Il diavolo sulle colline* es evocar todo un fenómeno social: la indigencia y la marginación de algunos grupos que habitan una zona específica de una ciudad de referencia.

La forma de moverse de la protagonista –narrador homodiegético, narrador autodiegético– Clelia Oitana es completamente la de un *flâneur*: Clelia camina siempre sola entre la multitud que ella observa y cuyo comportamiento describe. Además, como hemos observado con anterioridad, desde los primeros capítulos de la novela vemos cómo constantemente Clelia describe la ciudad y a sus habitantes y los compara con aquello que le era familiar en su juventud:

Pensare che un tempo quelle strade del centro m'erano parse,
passandoci col mio scatolone al braccio, un regno di gente in ferie e

⁸⁸ En *La bella estate* el que habla es un narrador heterodiegético que, por la frecuente focalización del personaje principal, se comporta a veces como narrador homodiegético; mientras que el narrador homodiegético de *Il diavolo sulle colline*, al ser completamente anónimo e inclusive sin importancia vital para la diégesis, se comporta a veces como un narrador heterodiegético. Por otra parte la forma de aproximación y descripción de los espacios de *Il diavolo sulle colline* está mucho más cercana a la de *Tra donne sole* que a la de *La bella estate* aunque el escenario ciudadano aparezca sólo en la mitad de la novela.

spensierata, come allora immaginavo le stazioni climatiche. (*Tra donne sole*, p. 15)

Clelia pasea por la ciudad, observa y reflexiona cómo Turín ha cambiado: los negocios, los cafés y la gente son distintos de los que ella conoció desde la última vez que había estado ahí, “durante la guerra” (p. 10). La “ciudad nueva” a la que Clelia se refiere es sin duda el resultado de las cicatrices que se tuvieron que resanar después de la guerra. De nuevo el *flâneur*, del detalle más cotidiano e invisible, toca fibras esenciales del espacio en el que vive.

Gran reflexión, aterradora tal vez, es aquella en la que describe la forma de moverse de la multitud: “nessuno andava a spasso. Tutti sembravano occupati. Per strada la gente non viveva, scappava soltanto” (p. 15). Esta descripción engloba y condena a todos aquellos que habitan esa urbe donde *parece* que todos están ocupados porque así lo aparentan ante los ojos de los otros. Ese espacio donde la gente no vive, sólo escapa, ha sido descrito, reflexionado en muchas otras obras, por otros narradores, sociólogos y filósofos contemporáneos que han señalado a lo largo de los últimos ciento y tantos años cómo la vida en las grandes ciudades ha cancelado al individuo, cómo es que a pesar de la cantidad de personas en el mismo espacio el “hombre moderno” muestra síntomas cada vez más irremediables de soledad, de desesperación. El hombre que no vive, que sólo escapa, está evocado en unas breves líneas durante el paseo *distráido* de un *flâneur* por su ciudad.

Los paseos de Clelia por Turín continúan. Esta vez ella decide regresar al barrio donde creció y del cual huyó cuando era aún muy joven:

C'ero andata; avevo prima girato i paraggi. Conoscevo le case, conoscevo i negozi. Fingevo di fermarmi a guardare le vetrine, ma in realtà esitavo e mi pareva impossibile d'essere stata bambina su quegli angoli e insieme provavo come paura di non essere piú io. Il quartiere

era molto piú sporco di come lo ricordavo. Sotto il portico della piazzetta vidi la bottega della vecchia erborista; c'era adesso un ometto magro, ma i sacchetti di seme e i mazzi d'erbe eran gli stessi. Di lí, nei pomeriggi d'estate veniva un profumo intenso di campagna e di droghe. Piú in là, le bombe avevano diroccato un vicolo. Chi sa Carlotta, le ragazze, il Lungo? Chi sa i figli di Pia? Se le bombe avessero fatto un solo spiazzo di quel rione, sarebbe stato meno difficile passeggiarci coi ricordi. Mi infilai nella viuzza proibita, passai gli usci a mattonelle. Quante volte eravamo fuggite di corsa davanti a quegli usci. Quel pomeriggio che avevo fissato in faccia un soldato che usciva di là con l'aria scura: com'era stato? E quand'era venuta l'età che avrei osato anche parlarne, e che piú che paura quel luogo mi fece rabbia e ribrezzo, ormai andavo all'atelier da un'altra parte e avevo amici e sapevo perché lavoravo. Ero arrivata in via della Basilica e non ebbi il coraggio. Passai davanti a quel cortile, levai gli occhi, intravidi la volta bassa e i balconi. Ero già in via Milano. Impossibile tornare. Il materassaio sulla porta mi guardava. (pp. 20-21)

Las razones de Clelia para viajar en el pasado en lugar que en el espacio, como dicho por Peter Szondi, están mezclados con las mismas de Pavese, el escritor: retratar y reflexionar los hechos cotidianos y personales y compararlos con los de la memoria es una forma de entenderlos. Cómo ha cambiado una ciudad en la que se habita, la gente que vive en ella, y con la que se comparte lo habitual; específicamente, cómo todos esos hechos inciden en la vida propia es importante para el escritor, para el narrador, para el personaje –y para el lector– porque hasta el *flâneur*, aunque intente lo contrario, es parte de una multitud.

Clelia camina, se detiene, observa su barrio natal y lo reconoce a través de pequeños detalles que alguna vez fueron parte de su vida diaria: reconoce las cicatrices de la guerra en los callejones; recorre con la memoria esos días al mismo tiempo que camina azarosamente entre las callejuelas y las plazas. El *flâneur* describe el espacio con recuerdos y hechos que siguen

presentes en esas calles, e inclusive otros espacios cuyos ambientes aún le son familiares:

Trovammo un'osteria in fondo a corso Giulio Cesare [...] La stanza era fredda, fresca d'intonaco e già sporca; pensai che ai miei tempi qui era campagna. [...] Finita la frittata, gli dissi di andarcene. –Eppure dev'essere un posto...– diceva lui. Uscimmo ch'era buio. Sulle insegne rosse al neon sparse per il corso tirava vento. –Questa città ha il suo bello, – disse Febo. –Lei non capisce, lei vive troppo coi signori. Salii sulla macchina con una rabbia da strozzarlo. –Siete voialtri e quelle stupide, le Martelli e le Momine, che vi piace far le cose da signori, – gli dissi. –Io ci son nata a Torino. So che cosa vuol dire vedere un'altra con le calze di seta e non avercele... –Qui di notte scorre il sangue, – disse. La luce veniva dai vetri di uno stanzone a lampadine nude. Non c'era orchestra, suonava una radio, e varie coppie ballavano vociando sulla pista di cemento. Conoscevo questi posti. (pp. 96-97)

Es imposible volver a casa sin recordar quién se fue y las razones por las cuales uno decidió irse. Si bien Clelia regresó a Turín con un objetivo específico, abrir una casa de modas, en la obra la observamos más afuera, caminando, reflexionando, recordando y comparando, que encerrada en la tienda que aún está en construcción:

Passai mezz'ora tra la folla. Non camminai verso piazza Vittorio, fragorosa di orchestre e di giostre. Il carnevale mi è sempre piaciuto fiutarlo dalle viuzze e nella penombra. Mi ricordai molte feste romane, molte cose sepolte, molte sciocchezze [...]. Restava ch'ero così a zonzo, padrona di me, padrona di girare Torino e fermarmi e disporre per l'indomani. (p. 29)

Este pasaje contiene todas las características del *flâneur* que desde el principio se enumeraron: el vagar entre la gente (“passai mezz'ora fra la folla”), la observación desentendida (“Non camminai verso piazza Vittorio, fragorosa di orchestre e di giostre”), el recorrido memorialístico (“mi

ricordai molte feste romane, molte cose sepolte, molte sciocchezze”), y la disposición total de tiempo y espacio (“restava che ero così a zonzo, padrona di me, padrona di girare Torino e fermarmi e disporre per l’indomani”). Esta disponibilidad de tiempo, y los elementos que en las calles le susurran a la memoria, disparan los recuerdos y la obligan a recorrer el tiempo y a reflexionar quién fue y quién es en el momento de la narración:

Mi accorsi, camminando, che ripensavo a quella sera diciassette anni prima, quando avevo lasciato Torino, quando avevo deciso che una persona può amarne un’altra piú di sé, eppure io stessa sapevo bene che volevo soltanto uscir fuori, mettere piede nel mondo, e mi occorreva quella scusa, quel pretesto, per fare il passo. (pp. 29-30)

Hasta aquí se ha descrito una forma de interacción con el espacio que cada vez es menos frecuente tal y como lo encontramos en esta obra: la interacción peatón-calle, con el paso de los años desde inicios del siglo pasado, ha cambiado cada vez más rápido y ha modificado visiblemente la relación entre el que camina y el espacio público, tal y como se observa en el siguiente ejemplo en el que Clelia y Momina van juntas a tomar un café y para trasladarse utilizan el auto de Momina:

Mi riportò al centro, non disse nulla di Mariella. Parlò della Nene invece, e disse che faceva delle così belle sculture, –Non si capisce perché perda il tempo con quel Loris, –sorrise: –È così intelligente. Una donna che vale piú dell’uomo che le tocca è una grossa disgraziata. Le chiesi di portarmi in via Po. Quando uscii dal portico e mi riaccostai alla macchina, Momina fumava una sigaretta e guardava innanzi nel buio. Mi aprí lei lo sportello. Andammo a prendere l’aperitivo in piazza San Carlo. Ci sedemmo in due poltroncine in fondo a un nuovo caffè dorato, dall’ingresso ancora ingombro di steccati e di macerie. Un posto elegante. (p. 48)

Las ciudades cambian, crecen, se transforman. Cada vez es más difícil trasladarse a pie (por el tiempo, por la seguridad, por las tareas a realizar) y

cada vez es más común utilizar algún medio de transporte. Poco a poco el contacto entre calle y viandante ha sido tan modificado que es menos frecuente encontrar las descripciones de calles, las observaciones de detalles cotidianos porque el traslado es prácticamente instantáneo, como sucede en este fragmento en el que el recorrido del centro a piazza San Carlo es inmediato. No hay calles descritas, no hay elementos evocados; sólo el nombre de la plaza y un café completamente nuevo para Clelia.

Las descripciones de la ciudades se reducen así a tomas instantáneas, nombres de calles que cada vez significan menos pues siempre hay elementos nuevos. El *flâneur*, en la literatura y en el mundo extradiegético, descrito por Benjamin, parece estar en peligro de extinción. La ciudad que lo vio nacer hoy en día lo condena a perecer pues es cada vez más difícil y peligroso caminar sin rumbo, entre la gente y observar. Eso se ha vuelto un lujo para los habitantes de las grandes urbes.

A partir del momento en que Clelia sale con Momina a tomar un café son menos frecuentes sus paseos en solitario. Clelia forma ya parte del grupo de amigos que se encuentran en fiestas, que se reúnen en departamentos y que salen a la ciudad a divertirse como “todos los demás”.

Una visita más a su barrio natal desencadena en Clelia lo que considero es el verdadero regreso a casa de la protagonista. Cuando Clelia pisa las calles de Turín al inicio de la novela y empieza a recorrer tanto los lugares de su infancia como aquellos comunes para todos los turineses, vemos cómo ella reconoce sólo algunos elementos. De hecho muchas de las cosas que describe son nuevas para sus ojos. Por ello, este regreso a la Consolata es tan particular en la novela:

Cercavo un elettricista e mi faceva un certo effetto rivedere le vecchie botteghe, i grandi portoni nelle viuzze, e leggere i nomi –delle Orfane

di Corte d'Appello, Tre Galline– riconoscendo le insegne. Nemmeno i ciottoli delle strade erano cambiati. Non avevo l'ombrello e, sotto le strisce strette di cielo in mezzo ai tetti, ritrovavo l'odore dei muri. “Nessuno lo sa, –mi dicevo– che sei tu quella Clelia”. Non osavo soffermarmi e mettere il naso nelle vecchie vetrine. (p. 56)

Es éste el verdadero regreso a casa de Clelia. Los capítulos anteriores son una especie de *nostos* en donde ella, para verdaderamente llegar a casa, tiene que cruzar islas desconocidas de negocios y calles remodeladas, enfrentarse a seres desagradables por arrogantes y hostiles para llegar a su hogar y reconocer “l'odore dei muri”.

Los paseos por Turín siguen hasta el final de la novela. Se nombran calles, plazas y lugares específicos. Pero aunque el recorrido por Turín no cesa, Clelia ya no camina sola ni pasea sin rumbo por la ciudad, más bien sale acompañada y se dirige a cualquier lugar con algún objetivo específico: comprar muebles para la tienda, ir a una fiesta, o a cenar con alguno de los personajes. Los momentos en solitario se vuelven tan escasos que en algún momento ella reflexiona:

Davvero che le sere quando riuscivo a cacciarmi sola in un cine, o il mattino quando mi trattenevo a prendere il caffè dietro una vetrina in via Roma, e nessuno mi conosceva, e facevo progetti immaginando di aver messo insieme chissà che negozio, erano i soli momenti belli di Torino. Il vero vizio, quello che Morelli non aveva detto, era questo piacere di starmene sola. (p. 103)

Nuestra narradora confiesa que la belleza de la ciudad la encuentra en los momentos *flâneurs* de sus días en Turín. La mención de los escaparates, de los cafés y del anonimato en la ciudad son elementos que Benjamin subraya como típicos de un *flâneur*.

Es también típico de un *flâneur*, aquel que en palabras del filósofo alemán es el antecedente de la figura del detective en la novela policiaca,

contar la historia de otros, pues es a los otros a quienes observa; la propia historia se conoce así sólo por breves destellos que no conforman formalmente una totalidad como tal, así como sucede con la historia de Clelia Oitana de quien sabemos realmente poco, puesto que ella narra cómo un grupo de amigas enfrentan su propia vida de la manera en la que pueden, si es que pueden.

El último recorrido en solitario de Clelia por la ciudad sucede poco antes de la escena final, en donde el lector se entera del suicidio de Rosetta:

Stetti sola tutto il giorno; passeggiar dalle mie parti in via della Basilica. Adesso la piazzetta, i portoni, le bettole mi spaventavano meno. Porta Palazzo si chiamava Piazza della Repubblica. Per le viuzze vuote, nei cortili, vidi bambine che giocavano. Verso sera si mise a piovigginare, una pioggia fresca che sapeva d'erba, e arrivai fino in piazza Statuto, sotto i portici. Entrai in quel cinema. (p. 154)

Después de ese recorrido, sin objetivo alguno, el narrador se reserva describir brevemente cómo fue que el cuerpo de Rosetta fue encontrado. Clelia afirma que ella sabía que pasaría. Lo supo por los gestos y por las actitudes de Rosetta y confiesa que jamás hizo algo para verdaderamente evitarlo:

A me pareva di esser stata sorda e cieca, mi tornavano in mente le parole, le smorfie, gli sguardi di Rosetta, e sapevo di averlo saputo, sempre saputo, e non averci fatto caso. (p. 156)

Y es que al final, como se mencionó desde el principio, el *flâneur* sólo observa.

CONCLUSIÓN

¿Existe un narrador-*flâneur*
en la *Trilogía borghese*?

La razón por la cual se propuso la categoría de narrador-*flâneur* como guía para el análisis de la *Trilogia borghese* se debe a que la forma de movimiento determina la forma de conocimiento del espacio en donde un individuo, ficcional o no, se mueve, tal y como Karl Schlögel lo afirma en “El *flâneur*: forma de conocimiento, forma de movimiento”:

Cada forma de moverse tiene su específica manera de ver, su privilegio, y presumiblemente también su lugar y su coyuntura histórica. Cada una produce un género y una retórica específicos: modos de escribir, informar, exponer.⁸⁹

Cuando el espacio se vuelve tan importante en una obra es indispensable estudiarlo con atención, pues en ocasiones nos dice mucho del significado de lo que se está leyendo. Cómo la voz narrativa describe el espacio es fundamental, pues la atención o la indiferencia para ciertos elementos esconde un significado, uno de tantos tal vez, en la obra. En la *Trilogia borghese* vimos cómo en la primera novela, *La bella estate*, el espacio fundamental no es la ciudad, sino la habitación en donde Ginia pierde su inocencia, y el departamento de Guido donde es expuesta ante la mirada de Amelia, Guido y Rodrigues. La ciudad, sin nombre, es sólo un marco para la historia. En la segunda novela, *Il diavolo sulle colline*, Turín aparece sólo en la mitad de la historia. El espacio realmente significativo, tal y como lo delata el título de la novela, es el *Greppo*, las colinas. Dentro de la historia las colinas son mucho más importantes que Turín. Pero en la tercera novela, *Tra donne sole*, Turín es el lugar donde ciertas costumbres de los habitantes explican la historia: “la gente non viveva, scappava soltanto”. Y es ahí, en Turín, donde una sociedad marcada por guerras, tranvías, industrialización y

⁸⁹ Karl Schlögel, “El *flâneur*: forma de conocimiento, forma de movimiento”, *op. cit.*, p. 258.

una evidente diferenciación económica, habitan seres que ante la falta de satisfacción, pues todas las necesidades básicas están más que resueltas, fácilmente pierden el deseo de luchar por vivir.

El análisis de las tres novelas era necesario pues este tríptico, al ser publicado en conjunto, engloba un significado que el escritor Cesare Pavese deja claro a través de la voz de sus narradores: las historias comunes, de gente común que suceden en una ciudad parecida a tantas otras, son las historias que conforman el mundo, que lo explican, que lo delatan y lo señalan en sus culpas y en sus aciertos. Los personajes: una adolescente ingenua, tres jóvenes impetuosos y una mujer trabajadora y solitaria, son un reflejo de la gente que compone el mundo que el escritor conoce, ha visto, ha reflexionado, y que hace evidente a los demás a través de sus máscaras de narrador. Máscaras que laboriosamente Pavese trabajó en cada una de las obras, y que al final, en el momento de la publicación, decidió acomodar de modo tal que la *Trilogía borghese* diese una lección particular –entre muchas otras claro está– al lector: el trabajo ennoblece, es fuerza de vida: *lavorare stanca, ma tiene in vita*.

En una carta a Calvino, Pavese explica cómo “evidentemente questo mondo è un’esperienza dei vari io [...] e questi io sono la vera serietà (non fiaba) del racconto”.⁹⁰ Evidentemente Pavese tomaba la figura del narrador muy en serio, pues era consciente de que a través de él, y de todos los elementos que éste decide mostrarnos, el lector accede a la diégesis y por lo tanto es la única forma de hacerse verdaderamente escuchar. Los narradores de Cesare Pavese nunca han sido casuales ni productos de coincidencias: son de hecho el elemento mejor planeado y más elaborado de cada una de sus

⁹⁰ Carta de Cesare Pavese a Italo Calvino, Turín 29 de Julio 1949, Ernesto Ferrero “Italo Calvino lettore di Pavese: due lettere” en Cesare Pavese, *Tra donne sole*, pp. V-XI, p. VII.

obras.

Es importante señalar que el “narrador-*flâneur*” no es exclusivo de Pavese. Existe un interés cada vez mayor hacia la figura del *flâneur* como personaje literario y/o como narrador. Desde que Walter Benjamin evidenció esta figura en la poesía de Charles Baudelaire varios críticos se han dado a la tarea de encontrar más ejemplos de este personaje en diferentes obras literarias del siglo XX, al menos en la tradición occidental. Algunas de las obras que tienen características de *flâneurs* claramente marcadas son *El guardián entre el centeno* de J.D. Salinger, *Dos ciudades* del polaco Adam Zagaiewski, *Petersburgo* de Andrei Bely, el *Ulises* de James Joyce por nombrar sólo algunas. En español los ejemplos más claros están quisás en *Rayuela* de Julio Cortázar, *Palinuro de México* de Fernando del Paso así como en *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño.

Sin embargo, como se afirmó en el apartado anterior, esta figura está cada vez menos presente, o significativamente modificada, pues las ciudades durante la segunda mitad del siglo XX han cambiado como no se había registrado anteriormente. La sobrepoblación, la inseguridad, el exceso de autos, los transportes públicos como el subterráneo e inclusive los nuevos aparatos portátiles como celulares o reproductores de mp3 han modificado significativamente la relación peatón-calle. La atención ya no está realmente puesta en los edificios o en los detalles de las avenidas, y de ser así a veces están matizados por el ruido de fondo: una canción o una plática ajena sin interlocutor presente pueden hacer que el que observa encuentre un significado distinto en lo que mira, pues los relaciona a ambos.

Personalmente no considero este fenómeno como una “perdida narrativa” sino más bien como una transición natural a la nueva forma en la que nos relacionamos con nuestro entorno. Un estudio de todas estas nuevas

formas, y por qué no, una comparación con lo que fue común en el siglo XX, sería una reflexión interesante y de gran valor sociológico y filosófico.

BIBLIOGRAFÍA

- BAL, Mieke, *Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología*, Cátedra, Madrid, 1990.
- BENJAMIN, Walter, “El París del Segundo Imperio en Baudelaire”, *Poesía y capitalismo*, Trad. Jesús Aguirre, Taurus, Madrid, 1999, pp. 23-120.
- BOBES, María del Carmen, *La novela*, Síntesis, Madrid, 1993.
- BOCCACCIO, Giovanni, *Tratatello in laude di Dante*, en *Opere*, ed. Pier Giorgio RICCI, Ricciardi, Milano-Napoli, 1965. p. 608.
- BOOTH, Wayne C., *The Rhetoric of Fiction*, The University of Chicago Press, Chicago, 1961.
- CAPRIOLO, Paola, *Una di loro*, Bompiani, Bologna, 2002.
- GAMBOA, Federico, *Santa*, Océano, México, 1998.
- GENETTE, Gérard, *Figuras III*, Lumen, Barcelona, 1989.
- GIGLIUCCI, Roberto, *Cesare Pavese*, Mondadori, Milano, 2001.
- GINZBURG, Natalia, *Le piccole virtù*, Einaudi, Torino, 2002.
- GIORDANO, Paolo, *La solitudine dei numeri primi*, Mondadori, Milano, 2008.
- EAGLETON, Terry, *La función de la crítica*, Paidós, Barcelona, 1999.
- FLAUBERT, Gustave, *La educación sentimental*, trad. Luis Echávarri, Losada, Buenos Aires, 2005.
- IMÍZCOZ, Teresa, “El narrador en la literatura. Su papel en el carácter ficticio y en la credibilidad del texto”, en Teresa IMÍZCOZ (ed.), *Quién cuenta la historia. Estudios sobre el narrador en los relatos de ficción y no ficción*, Eunale, Pamplona, 1999, pp. 17-51.
- KERIK, Claudia, “Walter Benjamin y la ciudad. Magia y melancolía”, en Claudia KERIK (ed.), *En torno a Walter Benjamin*, UAM, México, 1993, pp. 107-119.
- PAJAK, Frédéric, *La inmensa soledad con Friedrich Nietzsche y Cesare*

- Pavese, huérfanos bajo el cielo de Turín*, Síntesis, Madrid, [2000].
- PAPPE, Silvia, *La mesa de trabajo, un campo de batalla. Una biografía intelectual de Walter Benjamin*, UAM, México, 1986.
- _____, “La resonancia de los pasos sobre un piso de doble fondo”, en Claudia KERIK (ed.), *En torno a Walter Benjamin*, UAM, México, 1993, pp. 191-210.
- PAVESE, Cesare, *La bella estate*, Ensayo de Furio Jesi, Einaudi, Torino, 2000.
- _____, *Il diavolo sulle colline*, Epílogo de Marziano Guglielminetti, Einaudi, Torino, 2008.
- _____, *Tra donne sole*, Estudio preliminar de Ernesto Ferrero, Einaudi, Torino, 2007.
- _____, *Il mestiere di vivere*, Introducción de Cesare Segre, Edición de Marziano Guglielminetti y Laura Nay, Einaudi, Torino, 2006.
- PIMENTEL, Luz Aurora, *El espacio en la ficción*, Siglo XXI, México, 2001.
- _____, *El relato en perspectiva*. Siglo XXI, México, 2002.
- PORTER ABBOTT, H., *The Cambridge Introduction to Narrative*, Cambridge University Press, Cambridge, 2002.
- ROSSOTTI, Renzo, *La grande guida alle strade di Torino*, Newton, Roma, 2003.
- SCHLÖGEL, Karl, “El *flâneur*: forma de conocimiento, forma de movimiento”, *En el espacio leemos el tiempo*, Siruela, Madrid, 2007, pp. 257-262.
- SULLÀ, Enric, “La teoría de la novela en el siglo XX”, en Enric SULLÀ (ed.), *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*, Grijalbo-Mondadori, Barcelona, 1996, pp. 13-25.

SZONDI, Peter, “Walter Benjamin’s City Portraits”, en Gary SMITH (ed.),
On Walter Benjamin Critical Essays and Recollections, The
Massachusetts Institute of Technology Press, Massachusetts, 1991, pp.
18-32.

VIÑAS PIQUER, David, *Historia de la crítica literaria*, Ariel, Barcelona,
2002.