



Universidad Nacional
Autónoma de México
Facultad de Filosofía y Letras

Narración y memoria:
el relato histórico en *Il Gattopardo*

Tesis que para obtener el grado de

Licenciado en Lengua y Literaturas Modernas
(Letras Italianas)

presenta

Gerardo Alonso Ríos González

Asesora

Dra. Sabina Longhitano Piazza

México D. F. 2015



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

*A mis padres,
a mis hermanas
y a Eder.*

Contenido

Introducción	9
Capítulo 1 En torno a la novela	17
1.1 Giuseppe Tomasi di Lampedusa y su tiempo	18
1.2 <i>Il Gattopardo</i>	26
1.2.1 La publicación	26
1.2.2 La estructura, la trama, las fuentes	29
1.2.3 La Unificación Italiana	37
Capítulo 2 Historia, narración y memoria: Los límites de la novela	47
2.1 La narrativa histórica y la ficción	49
2.2 La forma de la novela histórica	60
2.3 <i>Il Gattopardo</i> , romanzo (anti)storico?	73
2.4 Memoria, relato e historia	86
2.4.1 Narración y memoria	86
2.4.2 La memoria colectiva y la Historia	96
Capítulo 3 La construcción del relato	103
3.1 Generalidades iniciales sobre la narración de <i>Il Gattopardo</i>	105
3.2 El mundo narrado: la Sicilia de <i>Il Gattopardo</i>	106
3.3 El tiempo de la historia: el <i>Risorgimento</i>	117
3.4 El narrador	125
3.4.1 Niveles de existencia: el narrador frente a la diégesis	128
3.4.2 Puntos de vista: focalización y perspectiva	136
Capítulo 4 El relato histórico y la memoria en <i>Il Gattopardo</i>	149
4.1 El relato histórico	151
4.2 Memoria individual e historia en <i>Il Gattopardo</i>	157
4.2.1 Los moti del cuatro de abril y el desembarco en Marsala	159
4.2.2 La insurrección de Palermo y el plebiscito del 21 de octubre	166
4.2.3 La jornada del Aspromonte	178
4.3 Memoria colectiva y memoria histórica en <i>Il Gattopardo</i>	185
4.4 La memoria histórica y el lector de <i>Il Gattopardo</i>	193
Conclusión	205
Bibliografía	213

Introducción

La investigación que aquí presento está inspirada en dos inquietudes que surgieron desde la primera lectura que realicé de *Il Gattopardo* de Giuseppe Tomasi di Lampedusa. La primera de ellas tiene que ver con la relación que dicha obra establece con el canon de la novela histórica, mientras que la segunda busca indagar de qué manera la narración de *Il Gattopardo* es configurada a través de la memoria, como sugieren muchos lectores, críticos y profesores de literatura.

Con respecto al primer punto, tanto la tradición y la crítica literaria como el mercado editorial han contribuido a establecer un conjunto de características narrativas, temáticas y estructurales que determinan expectativas sobre lo que una novela histórica debería contener, o sobre la forma que ésta debería tener. Así pues, al discutir este género suele hablarse de ambientación, de adecuación a las costumbres de la época representada y de fidelidad con el hecho histórico. Sobre todo en lo que atañe al último aspecto, tanto en la lectura como en el análisis crítico hay una tendencia a relacionar, al menos de manera subsidiaria, la escritura de la novela histórica con la escritura de la historia propiamente dicha.

La inquietud surge entonces cuando, a pesar de que en *Il Gattopardo* se representa una serie de acontecimientos ocurridos en un determinado periodo histórico, no resulta sencillo reconocer aquí los elementos que clásicamente se identifican con el género ya mencionado. En particular salta a la vista el hecho de que los acontecimientos históricos son filtrados a través de la subjetividad de los personajes, con lo que se debilita la pretensión de fidelidad que desde un principio ha acompañado al género. A esto se suma la ausencia de personajes históricos ficcionalizados al interior de la novela, pero sobre todo se echa de menos lo que en el último capítulo llamaré una explicación detallada del hecho histórico, es decir el mecanismo que gran parte de los autores de novelas históricas tradicionales utilizan para informar al lector del contexto histórico en el que las acciones de sus personajes se inscriben.

Por otro lado, aparte de su relación con la ficción histórica, *Il Gattopardo* mantiene también una fuerte y explícita relación con la narrativa psicologista de inicios del s. xx, particularmente con la obra de Marcel Proust y de James Joyce. Por ello, en el texto de Tomasi di Lampedusa se representan constantemente procesos de rememoración de sus personajes, y en particular del protagonista. Por medio de analepsis o *flash backs* se integran extensos fragmentos narrativos que describen los recuerdos de

los personajes, y que además resultan fundamentales para la trama en su conjunto. Sobre este punto abundaré en el último capítulo de mi trabajo.

Apoyándome en la lectura de bibliografía teórica sobre la narración, la historia y la memoria, y en particular en la obra de Paul Ricoeur *La memoria, la historia, el olvido*, en donde se analiza la relación entre estos fenómenos, una segunda lectura de la novela me hace notar cómo la historia personal (que en algún punto comenzaré a llamar “memoria individual”) y la gran Historia encuentran un punto de encuentro. En suma, lo que la lectura de *Il Gattopardo* me sugiere es que el conocimiento, y más aún la experiencia de la historia tienen una relación con la vida íntima más inmediata de lo que uno esperaría, y esto es porque los individuos tendemos a hacer sentido de los grandes acontecimientos relacionándolos con nuestros recuerdos íntimos, si acaso familiares, que sin embargo son casi irrelevantes para el historiador.

Con esto en mente, la estructura de mi investigación responde a un objetivo, una hipótesis y una estrategia de trabajo principales: quiero recalcar aquí que, aunque en las diferentes secciones se hallarán objetivos, hipótesis y estrategias particulares, en la medida de lo posible éstas siempre responderán a tres directrices principales.

El objetivo es destacar del relato de la novela sólo la parte que co-

rresponde al relato de la historia italiana, particularmente al de la última etapa de la Unificación Italiana, y de la consecuente instauración del Reino de Italia, como se vive en la isla de Sicilia. Dicho con una metáfora, lo que me propongo hacer es destilar de la novela su parte de historia para separarla de su parte de ficción, para indagar cuáles son las características particulares de estos elementos, así como cuál es la forma particular de su entramado dentro de la narración de la novela. En resumen, mi objetivo principal es identificar la forma en que se enuncian los sucesos históricos en *Il Gattopardo*.

La operación anterior es la forma que me ha parecido más plausible para sostener mi hipótesis; y ésta es que dentro de *Il Gattopardo* la representación de la historia se realiza a partir de procesos de rememoración. Es decir que estos dos campos de la realidad, que desde siempre han nutrido a la literatura, en esta obra en particular son dependientes, porque el punto de vista que el autor elige para representar la historia coincide justamente con el momento de encuentro entre la memoria individual de sus personajes –en particular del protagonista, el príncipe Salina- y la historia, del cual hablaba más arriba.

Finalmente, mi estrategia de trabajo consistirá en estudiar el relato de adentro hacia afuera, o dicho de otro modo: dialogar con el texto

a partir del texto mismo. Esto implica suspender al inicio del análisis las consideraciones relativas a la relación que la historia relatada en la novela mantiene con el extratexto. Es pues en la estructura, en las formas de organización internas del relato, donde planeo ir a buscar primero el sentido profundo del relato histórico ambicionado.

En virtud de lo anterior, en el primer capítulo busco contextualizar tanto la obra como los problemas con los que el análisis propuesto tendrá que dialogar. Aquí, ofrezco una breve presentación de la biografía del autor, la cual mantiene una relación muy estrecha con el texto y, por lo tanto, cobra una particular relevancia en el análisis que se haga del mismo, y hago también un primer acercamiento a la novela al presentar su estructura, su trama y las circunstancias de su publicación.

Aquí también haré un breve recuento del proceso de la Unificación italiana, particularmente en lo que atañe al sur de Italia, mismo que resultará útil para contextualizar el texto literario, pero sobre todo para realizar el análisis del relato histórico dentro del mismo, pues como se verá, una característica de la escritura de Lampedusa es que omite presentar varios segmentos de información respecto a la serie de acontecimientos históricos que representa, dando por sentado que el lector posee ya ese conocimiento.

El segundo capítulo, por su parte, corresponde al marco teórico que

habrá de dirigir mi análisis. En primer lugar se hará la presentación de algunas consideraciones sobre la relación entre la historia y la narrativa de ficción, que tiene la finalidad de explicitar los puntos en común y los puntos divergentes que *Il Gattopardo* presenta con respecto al género de la novela histórica. En esta parte me refiero también al extenso debate crítico que el tema de la relación entre *Il Gattopardo* y el canon de la novela histórica ha suscitado desde los años 60 hasta nuestros días, y comento algunas de las posturas principales, concluyendo que, si bien dicho debate no ha sido resuelto, sí ha abierto interesantes posibilidades para el análisis de la novela.

En este capítulo también expondré algunas consideraciones teóricas a propósito del tema de la memoria, siguiendo sobre todo lo propuesto por Paul Ricoeur en su obra antes mencionada. De este modo la discusión irá encaminada en dos sentidos: por un lado se cuestionará sobre la relación entre la memoria y el relato, bajo la premisa de que hay una componente narrativa en la naturaleza misma de la primera; por el otro lado, la discusión del punto anterior conllevará una segunda serie de reflexiones sobre la historia en el tono que mayormente ocupa al filósofo francés y que se puede resumir en su siguiente afirmación: “la memoria es matriz de la historia”.

El tercer capítulo es donde pongo a prueba algunas herramientas de análisis de la teoría narrativa, en particular las categorías propuestas por Gerard Genette y por Luz Aurora Pimentel. La finalidad de aplicar dichas categorías es doble. Por un lado se indagará de qué manera la representación de la historia afecta la construcción del mundo narrado de modo que éste adquiere las características epocales deseadas: en otras palabras, aquí se discutirá sobre la ambientación y la adecuación históricas de *Il Gattopardo*. Por otro lado, el relato será seccionado en partes de manera que se pueda proceder a un análisis más preciso. Me concentraré en particular en la constitución del narrador y en la relación que establece tanto con la diégesis como con los personajes, e incluso con el extratexto: dicho análisis será la preparación necesaria para abordar los cuestionamientos del capítulo final.

El capítulo cuarto es donde se procederá a la reconstrucción propiamente dicha del relato de la Unificación Italiana únicamente a partir de los elementos ofrecidos por la novela. Es también aquí donde se comprobará la hipótesis principal que el presente trabajo procura sustentar.

México D.F., 26 de junio de 2014.

Capítulo 1

En torno a la novela

Confessai che ero proprio un Corbera di Salina, anzi il solo esemplare superstite di questa famiglia: tutti i fasti, tutti i canoni inesatti, tutti i paesi non pagati, tutte le Gattoparderie insomma erano concentrate in me solo.

Giuseppe Tomasi di Lampedusa,
Lighea

1.1 Giuseppe Tomasi di Lampedusa y su tiempo

Giuseppe Maria Fabrizio Salvatore Stefano Vittorio Tomasi, duque de Palma y príncipe de Lampedusa, nació el 23 de diciembre de 1896 en el palacio palermitano de su familia, del cual años después escribirá en los *Ricordi d'infanzia*: “in quella casa, in quella stessa stanza forse, ero lieto di essere sicuro di morire”.¹

Hijo de Giulio Maria Tomasi, duque de Palma (1868-1934), y de Beatrice Mastrogiovanni Tasca Filangeri di Cutò (1870-1946), Giuseppe fue el último descendiente de un antiguo *casato* cuya presencia en Sicilia data del s. XVI. Sin embargo, para la época del escritor la familia se encontraba en un periodo de decadencia, en parte debido a una serie de cambios sociales y políticos que se dieron en la isla desde el siglo XIX y en parte debido a las disputas familiares consecuentes a la muerte de Giulio Tomasi (bisabuelo de Giuseppe).

Así, durante su infancia Giuseppe recibe la educación tradicional propia de la aristocracia siciliana, que habrían de constituir gran parte del carácter del escritor hasta su vejez.

¹ Giuseppe Tomasi di Lampedusa, *I racconti*, p. 36.

Fue gracias a los bienes de la madre, quien pertenecía a otra antigua familia noble siciliana, que el futuro príncipe gozó de una juventud privilegiada. Con su madre, Giuseppe Tomasi di Lampedusa estableció una relación muy cercana, y de su figura habría de aprender el interés por la cultura así como por la dignidad aristocrática que lo acompañó hasta su muerte. De hecho fue justamente ella quien dirigió la educación del escritor por la línea humanista desde los primeros años de su vida, fue ella quien le enseñó el francés, y fue la biblioteca del palacio Cutò donde Tomasi di Lampedusa conocería las obras que marcarían su futuro interés por las letras, la historia y la estrategia militar.

Al obtener el diploma de *maturità classica*, y frente a la oposición del padre ante su proyecto de estudiar letras, Giuseppe se matricula en la Universidad de Roma, donde inicia los estudios en Derecho, carrera de la que no conseguirá el título, pues en mayo de ese mismo año (1915) es llamado a filas como consecuencia de la entrada de Italia en la Primera Guerra Mundial. En noviembre de 1917 cae prisionero de los austriacos, y un año después logra escapar de su prisión y volver a pie desde Hungría hasta Trieste, al norte de Italia.

El 28 de octubre de 1922 un contingente de varios miles de militantes del Partido Nacional Fascista, guiados por su líder Benito Mussolini, se

manifestaron en Roma para exigir al Rey que cediera la “guía política del Reino de Italia”, amenazando con tomarla por la fuerza. Dos días después el Rey Vittorio Emanuele III encargaba a Mussolini la conformación de un nuevo gobierno. Es así como comienza la dictadura fascista en Italia que llegaría a su fin sólo con el término de la Segunda Guerra Mundial.

La posición de Giuseppe Tomasi di Lampedusa frente al régimen fascista se puede calificar como de una oposición pasiva, pues, a diferencia de otros intelectuales italianos (Elio Vittorini, por ejemplo), no participó activamente en la vida política del país al rechazar la retórica fascista.

En realidad no tenía firmes convicciones políticas, exceptuando el anti-comunismo: ‘era monarchico perché non era repubblicano, ammirava la democrazia perché condannava ogni totalitarismo, votava democristiano o liberale perché non era di sinistra’. Aunque admiraba el liberalismo inglés, era demasiado escéptico como para creer que el liberalismo pudiera ser aplicado en Sicilia donde, inevitablemente, se había traducido en ineficacia y corrupción. ²

Durante los primeros años de este periodo Tomasi di Lampedusa realiza gran parte de sus viajes por Italia y por el resto de Europa. A parte de las principales ciudades del norte de Italia, el escritor también visitó Alemania, Austria y Francia, nación que despertaba una particular fascinación en él. Entre 1925 y 1928 realiza también distintos viajes por Gran Bretaña, hospedándose en la residencia londinense de su tío

² A. del Río Fernández, *La configuración del espacio en la obra de Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, p. 23.

Pietro Tomasi, marqués de Torretta, quien durante ese periodo fungía como embajador de Italia. Es ahí, en 1925, que conoce a la hijastra del tío, Alessandra Wolf Stromesse, a quien desposará en secreto en 1932.

Después de 1928 Giuseppe Tomasi visita también Salzburgo, Bratislava y Varsovia. En general en todos estos viajes realizaba un turismo literario: en Francia, y particularmente en Inglaterra solía frecuentar los salones literarios y círculos intelectuales, en donde, sin embargo, adoptaba una actitud más bien tímida que le hacía pasar desapercibido las más de las veces. Igualmente era asiduo visitante de bibliotecas y librerías en donde se ocuparía de recuperar ejemplares raros de obras literarias de todo tipo. Su gusto literario era más bien ecléctico.

Los viajes que Lampedusa realizó en este periodo tuvieron una importancia crucial en su formación cultural e ideológica. Consecuencia directa de ellos y de las lecturas realizadas en la juventud es la precoz admiración por las culturas extranjeras, sobre todo por la británica y la francesa, admiración que inevitablemente le llevó a establecer, mediante su fino pero pesimista sentido crítico, una comparación con Sicilia y con Italia, de la que la isla salía bastante mal parada.³

En 1934 muere Giulio Tomasi, padre del escritor, con lo cual él hereda los bienes (al ser el único hijo del matrimonio Tomasi - Cutò) y los títulos nobiliarios. Desde entonces, y de hecho desde la década anterior, Tomasi di Lampedusa logra llevar una vida netamente aristocrática; cultivando

³ A. del Río, *op. cit.*, p. 24.

sobre todo el aspecto intelectual por medio de sus múltiples viajes y sus inagotables lecturas. El nuevo príncipe hablaba ya inglés, francés y alemán, y tenía nociones del español. En 1942, en plena guerra, se inscribió a la Facultad de Letras de la Universidad de Palermo, aunque tampoco esta vez concluirá los estudios. Se puede decir que la formación literaria de Tomasi di Lampedusa fue casi en su totalidad autodidacta.

El 10 de agosto de 1940 Italia declara la guerra a Francia y Gran Bretaña, con lo cual entra a formar parte del conflicto mundial. Pese a ser contrario a la entrada de Italia en la guerra, el escritor es de nuevo llamado a las armas como capitán de artillería, pero recibirá una primera dispensa el mismo año, para luego ser requerido de nuevo en el 42 cuando recibe la dispensa definitiva por cuestiones de salud.

Durante los primeros años de la guerra, Tomasi di Lampedusa se ve confinado a la vida palermitana, la cual se recrudece paulatinamente debido a la carestía y, posteriormente, a los bombardeos. El escritor lleva una vida tranquila y rutinaria, dedicándose sobre todo a la lectura y a algunas labores administrativas. Mientras tanto él y su esposa Alessandra viven separados (ella igualmente se ve obligada a vivir confinada en Letonia).

Hacia finales del 42, cuando es cada vez menos seguro permanecer en Palermo, el escritor, junto con Beatrice, la madre, se refugia en Capo D'Or-

lando, hospedado por el primo Lucio Piccolo, y posteriormente, siempre evadiendo la guerra, se refugia en el poblado de Ficarra hasta el 43. Mientras tanto, Alessandra Wolf se ve obligada a abandonar sus propiedades en Letonia a merced de las fuerzas soviéticas ocupantes, y regresa a Italia, donde se reunirá con su esposo en el último de sus refugios.

Es aquí donde la familia Tomasi vive la ocupación de los aliados en agosto y el posterior armisticio del 8 de septiembre. Después de estos acontecimientos los Lampedusa regresan a Palermo para encontrarse con que el palacio ha sido bombardeado y saqueado, quedando inhabitable. Hacia el final de la guerra Giuseppe y Alessandra se instalarán por un periodo de dos años en un pequeño apartamento en la calle Butera. Entre el 44 y el 46, adicionalmente, el príncipe desempeña un cargo administrativo en la Cruz Roja, “sin embargo, las intrigas y la falta de honestidad de algunos funcionarios del ente le produjeron un desánimo tal que terminó por dimitir del cargo”.⁴

En 1946 muere la madre del escritor. Durante estos años Tomasi di Lampedusa vive de una manera monótona y ermitaña, sus viajes al extranjero son suspendidos de modo que el suyo pareciera una especie de exilio autoimpuesto en su ciudad natal. Frecuenta el Circolo

⁴ A. del Río, *La configuración del espacio...*, p. 31.

Bellini⁵ y posteriormente el cineclub de Palermo. Sin embargo testimonios de la época, recogidos sobre todo por Gioacchino Lanza, hacen ver que la actitud del escritor en las reuniones sociales era más bien de desapego y apatía.

A partir del 53 Tomasi reúne a una serie de jóvenes discípulos (entre los que se encuentran Francesco Orlando y Gioacchino Lanza Tomasi, dos de los principales críticos de su obra) con quienes mantendrá tertulias literarias enfocadas al estudio de la literatura inglesa. En estas “lecciones”, cuyos apuntes serán publicados, se advierte una manera peculiar y poco académica de abordar los temas literarios. Se devela pues el gusto ecléctico del autor, así como su interés por resaltar el valor lúdico de la literatura y su relación con la historia del mundo.

En julio del 54 Giuseppe Tomasi di Lampedusa acompaña a su primo, Lucio Piccolo, a un congreso de literatura celebrado en San Pellegrino Terme, en el cual el último sería presentado como poeta por Eugenio Montale, ante la comunidad literaria. Testimonios de la época, así como una profusa correspondencia, afirman que fue a consecuencia de este encuentro que el príncipe se decide a llevar a cabo el proyecto, que había albergado durante años, de escribir una novela. Así es como a finales del 54

⁵ Uno de los dos círculos para caballeros que en la época existían en Palermo, a la manera de los círculos ingleses surgidos en el s. xvii.

o principios del 55 comienza la redacción de *Il Gattopardo*, que concluirá trabajosamente en mayo de 1957.

A mediados del 55 el autor concluye la primera parte e interrumpe la redacción para iniciar un relato memorístico que pretendía dar cuenta de su autobiografía en tres partes, correspondientes a tres edades de la vida: infancia, juventud y madurez. Sin embargo de este proyecto sólo logra completar la primera parte, que hoy en día conocemos como *Ricordi d'infanzia o I luoghi della mia prima infanzia*.

De los recuerdos familiares suscitados por esta narración, así como por el primer viaje, en el 55, a Palma de Montechiaro,⁶ se nutrirá fuertemente la escritura de *Il Gattopardo*, la cual en los meses siguientes habrá de evolucionar significativamente con respecto a su programa primigenio.

En 1956, incitado por Lucio Piccolo, Lampedusa comienza a buscar la publicación de su texto, haciendo llegar a la editorial Mondadori, siempre a través de su primo, un primer borrador que es rechazado para finales de ese año.

Mientras tanto el escritor continúa de manera profusa con su actividad creativa y durante el siguiente año no sólo se dedica a la redacción de

⁶ Poblado de la provincia de Agrigento fundado en 1637 por Carlo Caro Tomasi que fue el centro del poder feudal de los Tomasi di Lampedusa.

la novela, sino que escribe también otros relatos: *La gioia e la legge*, que revela una aparente intención de aproximarse al estilo verista, *Lighea* (o *La sirena*), un cuento largo ampliamente elogiado y estudiado, e *I gattini ciechi*, que pretendía ser el primer capítulo de una segunda novela. Todos estos textos han sido publicados en una misma colección titulada *I racconti*.

En diciembre del 56, Giuseppe y Alessandra adoptan como hijo a Gioacchino Lanza, y a principios del 57, por medio de su librero, Tomasi di Lampedusa hace llegar su manuscrito a la editorial Einaudi.

En mayo de ese año el príncipe es diagnosticado con cáncer y se trasladada a Roma para recibir tratamiento. Es ahí donde recibe la carta de Elio Vittorini rechazando, en nombre de Einaudi, la publicación de la novela.

Pocos días después, el 23 de julio, el príncipe de Lampedusa muere en Roma.

1.2 *Il Gattopardo*

1.2.1 La publicación

En su *Premessa a Il Gattopardo*, Gioacchino Lanza Tomasi comenta cómo el príncipe, al tiempo de su muerte, consideraba la publicación de su única novela como un importante proyecto a concretarse. En sus *Ultime volontà di ordine privato*, que Gioacchino Lanza reproduce en el texto mencionado, el escritor indica: “Desidero che si faccia il possibile

affinché sia pubblicato il ‘Gattopardo’ [...]; beninteso ciò non significa che esso debba esser pubblicato a spese dei miei eredi; considererei ciò como una grande umiliazione”.⁷

Sin embargo, será Elena Croce, que había recibido una copia mecanografiada del texto a principios del 57 (la misma copia que Vittorini rechazó para la Mondadori), quien “avendo sentito dire che stavo preparando una collana di libri [...] ebbe la buona idea di telefonarmi” dice Giorgio Bassani en su introducción a la edición de 1958, y más adelante: “Aveva qualcosa per me -mi disse-: un romanzo”.⁸ Lo que sigue, como se ha relatado repetidas veces, es que el entusiasmo que el relato de Lampedusa suscita en Bassani contrasta significativamente con la reacción de Vittorini algunos meses atrás. Al tener la sensación de que su copia mecanografiada está incompleta, Bassani se traslada a Palermo donde es informado de la reciente muerte del autor.

Es así como, desde su primera edición, la publicación de *Il Gattopardo* supone un trabajo filológico arduo, debido a las diferencias entre las distintas copias mecanografiadas y los manuscritos de las distintas partes de la novela. A propósito de esto, Gioacchino Lanza da en su *Pre-*

⁷ Giuseppe Tomasi di Lampedusa *apud* Gioacchino Lanza Tomasi, “Premessa” a *Il Gattopardo*, p. 11.

⁸ Giorgio Bassani, “Introduzione” a *Il Gattopardo*, [en línea], fecha de consulta: 22 de marzo de 2014, disponible en: <<http://goo.gl/Q1h1vv>>, s. pag.

messa un resumen de las discusiones suscitadas en torno a la versión “adecuada” de la novela, que se vuelve un problema a partir de 1968:

Si pose allora un problema concernente tanto l'autenticità dell'edizione Bassani, quanto l'autorità delle diverse fonti. La questione era già stata sollevata da Francesco Orlando nel suo *Ricordo di Lampedusa*. Come rammenta Orlando, esistono tre stesure del *Gattopardo* che l'autore redasse come testo da sottoporre agli editori. Una prima stesura a mano raccolta in più quaderni (1955 - 1956), una stesura in sei parti battuta a macchina da Orlando e corretta dall'autore (1956), una ricopiatura autografa in otto parti del 1957, recante sul frontespizio: *Il Gattopardo (completo)*, che l'autore mi aveva affidata prima di partire per Roma.⁹

En el 68, Carlo Muscetta encuentra numerosas divergencias entre el manuscrito del príncipe y la edición de Bassani, que hasta el momento había sido considerada como la definitiva, y sobre la cual comenta Gioacchino Lanza que “si sono condotte le traduzioni alle lingue più importanti”.¹⁰ De tal manera en el 69 se publica una nueva edición basada totalmente en la versión del manuscrito del 57, la que poco después, cuando sea hallada la última voluntad del príncipe entre los documentos de la familia, será declarada como la definitiva.

No obstante lo anterior, el trabajo filológico en torno a la novela continuó siendo arduo durante varias décadas, de modo que en 2002 Feltrinelli publicará una nueva edición que incluye, siempre según Lanza

⁹ Gioachino Lanza Tomasi, “Premessa”, p. 13.

¹⁰ *Ibid.*, p. 25. Cabe mencionar que las editoriales Edhasa y Alianza han publicado recientemente nuevas traducciones de la novela, por Ricardo Pochtar, basada en la edición 2002 de Feltrinelli, que incluye el prefacio de Gioachino Lanza y los apéndices correspondientes.

Tomasi, cuarenta y nueve enmiendas, a parte de un apéndice en el que se reportan fragmentos de texto destinados a *Il Gattopardo* que, sin embargo, no llegaron a ser parte de la versión final, entre los cuales el más importante es el “Canzoniere di casa Salina”. Ésta es la edición italiana que se comercializa por Feltrinelli desde entonces.

Es interesante notar que la mayor parte de la obra de Tomasi di Lampedusa ha sido publicada de forma póstuma, por lo cual uno de los aspectos distintivos de la misma tiene que ver con la historia editorial de cada texto. Un ejemplo de ello es también evidente en las distintas versiones que se han publicado de los *Racconti* y, sobre todo, de los *Ricordi d’infanzia*.

1.2.2 La estructura, la trama, las fuentes

Il Gattopardo es una novela dividida en ocho partes: partes y no capítulos, pues según palabras del autor el todo puede también ser considerado como una serie de relatos cortos interconectados.

En primer lugar hay que notar que cada parte de la novela se encuentra específicamente datada. Sabemos así que la historia dura en total 50 años repartidos de manera asimétrica entre las ocho partes. La parte primera dura 24 horas entre el 12 y el 13 de mayo de 1860, la segunda, que dura también 24 horas, sucede a finales de agosto del mismo año; la tercera, que ocurre en ese octubre, abarca un lapso de

12 horas más o menos, mientras que la cuarta dura dos semanas a partir del 10 de octubre. La parte quinta abarca tres días de finales de febrero de 1861, la parte sexta transcurre entre las 10 de la noche y las 6 de la mañana de algún día de noviembre de 1862; la séptima ocupa unas cuantas horas en julio de 1883 y la octava transcurre durante 24 horas entre el 13 y el 14 de mayo de 1910.

Así pues, la novela comienza con el trasfondo del desembarco de los Mil en Marsala y se cierra con el 50° aniversario de este acontecimiento. Es importante notar que la mayor parte de la acción se desarrolla en ambientes privados.

La primera parte tiene una estructura circular, comenzando con el rezo del rosario el 12 de mayo de 1860 y terminando con la misma acción del día siguiente. El ritmo es, puede decirse, de un *andante* sostenido, pues en esta parte se representa ante todo la cotidianidad de la vida de la familia Salina en su villa de San Lorenzo, en las afueras de Palermo: las acciones cotidianas como el rezo, las comidas del día, los cambios de vestimenta correspondientes, la visita a la ciudad y las conversaciones en el estudio, la alcoba y el observatorio.

La calma cotidiana de casa Salina, así como la de toda Sicilia, se ve turbada por los recientes acontecimientos, pues justo dos días antes ha desembarcado en Marsala la expedición de los Mil, con Giuseppe

Garibaldi a la cabeza. La Revolución se vuelve palpable en la casa del príncipe Fabrizio Salina (protagonista de la novela) cuando su sobrino Tancredi parte para unirse a las fuerzas garibaldinas, con lo cual buscará la forma de recuperar el status social y la fortuna de los cuales su familia (los Falconeri) alguna vez gozó.

Después de la redacción de la primera parte el autor inició una pausa en la escritura, que coincidió con varios acontecimientos de orden personal, entre los cuales resaltan el inicio de la escritura de los *Ricordi d'infanzia* y su primer viaje a Palma di Montechiaro.

Estas experiencias se ven reflejadas en la segunda parte de la novela, que comienza con la narración del viaje a Donnafugata en agosto de 1860, el poblado en el cual la familia Salina posee antiguos derechos feudales. El ritmo de la narración es menos relajado que en la primera parte y, como en el resto de la novela, prevalecen los ambientes privados y los acontecimientos cotidianos. En esta parte es de fundamental importancia la aparición de personajes pertenecientes a esferas sociales distintas a la de los Salina, en particular don Calogero Sedàra y su hija Angelica.

Las partes tercera y cuarta se desarrollan también en Donnafugata, en octubre y noviembre de 1860 respectivamente. De la tercera resaltan dos acontecimientos. El primero, de orden colectivo, es el plebiscito del

21 de octubre de 1860 mediante el cual el sur de la península entra a formar parte del Reino de Italia; el segundo es el compromiso de Tancredi con Angelica que don Fabrizio debe acordar con don Calogero. Desde aquí se puede notar que las vivencias personales de los personajes de este relato se corresponden, o son influenciadas por los acontecimientos históricos que suceden en Italia. Así, el matrimonio entre Tancredi, el príncipe Falconeri, y Angelica Sedàra, perteneciente a la burguesía “rozza” y plebeya, que gracias a la guerra de Unificación poco a poco adquiere poder e influencia, simboliza el acuerdo establecido entre “vecchio e nuovo stato di cose”. Éste es de hecho uno de los motivos principales que dan movimiento a la trama, el de los cambios sociales que la Unificación ha incitado, que implican, sobre todo, el asenso de una clase social en detrimento de otra.

La parte cuarta se desarrolla en el otoño de Donnafugata, y comienza cuando Tancredi y Angelica se encuentran después de que ha sido acordado su matrimonio. Al igual que en la parte anterior, la narración consiste sobre todo en representar el ritmo de vida de esta familia noble en un espacio rural. Un aspecto importante de este segmento se refiere a la exploración del palacio por parte de Tancredi y Angelica, con lo cual se da un panorama interesante del pasado de la familia

Salina. También aquí tiene lugar la visita de Chevalley Monterzuolo, un funcionario del gobierno de Torino que se acerca a Sicilia para invitar a varios hombres influyentes de la isla, entre los cuales don Fabrizio Salina, a formar parte del Senado. Este acontecimiento da lugar al famoso episodio conocido comúnmente como *il discorso sui siciliani*, en el cual el protagonista expresa una serie de opiniones, producto de un meditado análisis, acerca de la historia y de la sociedad sicilianas.

La quinta parte es una suspensión de la trama principal de la novela y se desarrolla durante la visita de Padre Pirrone (el confesor de la familia) al poblado de San Cono, su lugar natal. En este episodio el padre se encuentra con un conflicto al interior de su familia, que al ser resuelto acaba por contraponer las características de dos clases sociales diametralmente opuestas. Es interesante, por ejemplo, el paralelismo que se establece entre el arreglo matrimonial con el cual se resuelven las disputas entre los Pirrone y el otro entre Tancredi y Angelica. Es igualmente interesante el discurso del jesuita hacia el inicio del episodio, en el que externa su opinión a propósito de la “nobiltà” y que representa una especie de contrapunto al *discorso sui siciliani* de don Fabrizio en la parte anterior.

Dentro del tiempo de la historia, la parte sexta es la más breve de todas, pues la acción se desarrolla durante una noche en que la

familia asiste al baile ofrecido por los príncipes Ponteleone un día en noviembre de 1862, y sin embargo es también una de las más importantes y representativas de toda la novela, en parte porque es aquí que Angelica será presentada por primera vez en sociedad. Destaca la aparente falta de acontecimientos históricamente relevantes (los acontecimientos que se narran son tan simples como el trayecto de un palacio a otro, la conversación de sobremesa entre varios personajes, o el famoso vals que bailan el príncipe y Angelica),¹¹ así como el ambiente eminentemente privado en el que ocurren; sin embargo, en el trasfondo de la frivolidad del baile se representan los pensamientos y los sentimientos de una clase social que ha superado la revolución y ha logrado salir airoso, aunque mermada. Destaca la presencia de Emilio Pallavicino, que narra su propia y dramatizada versión de la batalla de Aspromonte y el consecuente arresto de Garibaldi.

Es, pues, en la parte del baile donde se resumen gran parte de los puntos de vista que la novela propone a propósito del periodo de la Unificación Italiana, pero también de la historia misma del país. Si el inicio coincide justamente con el acto inaugural de la guerra de unifica-

¹¹ Famoso sobre todo porque ha sido inmortalizado por la actuación de Burt Lancaster y Claudia Cardinale en la adaptación cinematográfica de Luchino Visconti en 1963, en donde participa también Alain Delon como Tancredi; el video está disponible en la página de youtube: <<http://goo.gl/PJLGWP>>.

ción, el desembarco en Marsala, la parte sexta se propone justamente como la conclusión de esta aventura bélica, explicada en torno al final de la aventura garibaldina. Ante esto es altamente esclarecedor el discurso de Pallavicino que se analizará en el capítulo final de este trabajo.

Lo que sigue es la narración de la decadencia. En el índice analítico que el autor agrega al final de la novela, la indicación para la parte séptima es simplemente “La morte del Principe”. Éste es probablemente el episodio mejor logrado en términos líricos: la profusión de imágenes y de símbolos surgen a partir de un largo monólogo interior del protagonista. Este episodio es el éxito de narración psicológica de Tomasi di Lampedusa, pues consiste no sólo en dar cuenta del flujo de conciencia de su personaje mientras agoniza, sino que mediante la narración de esta muerte se conecta exitosamente la historia personal de un hombre con su historia familiar y, finalmente, con su historia nacional.

Se ha discutido mucho sobre la pertinencia que la parte octava puede tener dentro de la novela, pues la poética representación de la muerte del protagonista supondría el cierre del ciclo. Sin embargo, es importante recordar que en el fondo la trama principal no es la historia de un personaje, sino la de una familia. Así pues, la última parte, datada en mayo de 1910, ocurre en la Villa de los Salina en las afueras de Palermo.

Aquí se ve a las tres hijas solteronas del príncipe: Concetta, Carolina y Caterina, en su vejez, intentando preservar lo poco que queda del patrimonio, pero sobre todo del prestigio de su estirpe. En esta parte, sin embargo, se corroboran las previsiones que el príncipe hacía tan sólo unas páginas antes: los tiempos han cambiado, y familias como los Sedàra han escalado hasta la posición que antes ocuparan familias como los Salina. Angelica, que ha sobrevivido a su marido, ha logrado desligarse de sus orígenes innobles¹² y ha terminado por convertirse en toda una dama respetable de sociedad, mientras que las señoritas Salina terminan por fracasar en el desesperado intento por preservar el último bastión del prestigio familiar: la capilla privada de la Villa Salina.

Es importante resaltar que, junto a la historia de las acciones y pasiones realizadas y padecidas por los personajes, una parte importante de la novela la ocupa el relato psicológico, es decir la narración de lo que ocurre dentro de la conciencia de los personajes. En este sentido cobra un peso sumamente relevante la narración de la vida interior del protagonista, puesto que constituye la perspectiva mediante la cual se organizan importantes partes del discurso.

¹² Se recuerde la ascendencia materna de Angelica: una madre hermosa pero estúpida, hija a su vez de un campesino miserable apodado "Peppe 'Mmerda" que muere en circunstancias poco claras.

1.2.3 La Unificación Italiana

La línea narrativa de la novela que ocupará nuestro análisis por encima de las demás, tiene que ver con el relato de los acontecimientos históricos ocurridos en Italia a partir de 1860, o sea el momento central de la Unificación Italiana.

En español se traduce como Unificación Italiana lo que en italiano es llamado *Risorgimento* o *Unità*, es decir el proceso que tiene lugar en lo que actualmente es Italia durante prácticamente todo el s. XIX y que desemboca en la conformación de un Estado Nacional que reúne políticamente a los distintos territorios de la península.

El 11 de mayo de 1860, Giuseppe Garibaldi, con una compañía de 1033 hombres, desembarca en el puerto de Marsala en Sicilia. Ésta es conocida como la *spedizione dei mille*, la campaña militar que, realizada principalmente por voluntarios, tenía como propósito anexar el Reino de las dos Sicilias, el estado monárquico regido por el borbón Francisco II y que abarcaba el sur de Italia desde Campania hasta Sicilia, al coronado de los Savoia. Dicha expedición es típicamente reconocida como el acontecimiento clave que da inicio al episodio más definitivo del *Risorgimento*: poco menos de un año después sería proclamado el Reino de Italia.

La idea de una Italia unificada había sido planteada prácticamente desde el Medioevo, sin haber sido jamás una realidad tangible o siquie-

ra un proyecto concreto. No obstante, es hasta el s. XIX que el espíritu aún vigente de la Revolución francesa inspira en las distintas facciones intelectuales, políticas y populares de la nación, un activo deseo por reclamar el territorio peninsular para los italianos. Por ello, desde 1820 se reportan numerosas insurrecciones, tanto de naturaleza militar como popular, ya sea para independizar a los italianos del dominio austriaco en el norte, para suprimir el dominio del borbón en el sur, o para abolir la hegemonía del papa en los territorios del estado pontificio.

Si bien en la península ocurren insurrecciones desde las primeras décadas del siglo, es el *Quarantotto* lo que usualmente se reconoce como la primera guerra de independencia de Italia. En 1848 se da una oleada de revoluciones alrededor de toda Europa. En Italia, tras la alianza entre el Reino de Cerdeña, el Estado Pontificio y el reino de las Dos Sicilias, se suscita una revuelta liderada por Carlo Alberto di Savoia en contra del dominio austriaco en la península. El 23 de marzo es declarada la guerra contra Austria; Garibaldi y Mazzini vuelven del exilio para formar parte del movimiento, sin embargo Carlo Alberto no les permite una importante participación, lo cual pone de relieve el carácter primordialmente militar de esta insurrección, en contraposición con el tipo de revolución popular postulada por Mazzini en sus escritos.

Tras las primeras victorias italianas, las fuerzas del Papa deciden retirarse de la contienda, seguidas por la corona borbónica del sur, pues ambos comienzan a sentir desconfianza ante el crecimiento de la influencia de casa Savoia en la península.

Para agosto el ejército italiano es derrotado y se firma el armisticio de Salasco, en el cual se retoma lo pactado por el Congreso de Viena.

Al año siguiente nuevos movimientos desafían el dominio austriaco sobre la península. En Roma se crea la República de Roma bajo el mando de los intelectuales liberales, la cual, sin embargo, es sitiada y ocupada por las tropas austriacas. Similar destino toca a Carlo Alberto, quien rompe la tregua pactada un año antes y al ser derrotado se ve obligado a abdicar en favor de su hijo Vittorio Emanuele II.

En 1852 Camillo Benso, conde de Cavour, es nombrado primer ministro del Piamonte y se plantea un programa político para el cual la anexión de toda Italia al reino del Piamonte resulta inminente. En 1858 Cavour se reúne con Napoleón III y acuerdan una guerra en colaboración para expulsar a Austria de la península, la cual se llevará a cabo entre abril y noviembre de 1859. Napoleón III firma la paz sin tomar en cuenta al gobierno piamontés, pues se encuentra receloso de provocar la intervención de otros estados europeos en el conflicto. El

acuerdo en un principio no resultó tan fructífero para la casa Savoia, quien cedió los territorios de Niza y Saboya en marzo de 1860. En éste también se estableció la instauración de una confederación italiana a la que pertenecerían todos los estados italianos y que sería presidida por el Papa. El Véneto continuó estando bajo dominio austriaco.

I mille comenzaron a ser llamados así a partir de la expedición de 1860, pero en su mayoría eran pertenecientes a la compañía de los *cacciatori delle Alpi* de una empresa garibaldina en 1859. A inicios de 1860 Garibaldi rechazó tres veces el proyecto de organizar una campaña en el sur de Italia, hasta que, a raíz de una insurrección en Palermo ocurrida en abril,¹³ comenzó a parecer cada vez más urgente bajar a la isla en apoyo de los insurrectos locales. Así pues, en el mismo mes Garibaldi atiende las súplicas de Francesco Crispi y de Nino Bixio y el 30 de abril comienza resueltamente a organizar la expedición de *I mille* con el lema *Italia e Vittorio Emanuele*. Cavour, por su parte, en acuerdo con el rey, proclama en 2 de mayo su *nihil obstat* hacia los proyectos garibaldinos:

Simulando un atto di pirateria, nella notte dal 5 al 6 maggio, Bixio, d'accordo col Fauché, s'impadronì nel porto di Genova di due piroscafi del Rubattino, il *Piemonte* e il *Lombardo*, e a Quarto s'imbarcarono su di essi Garibaldi e i volontari, che di poco superavano i mille. Erano per lo più giovani della Lombardia e della Liguria, le due roccheforti della democrazia italiana.

¹³ Episodio conocido como *la rivolta della Grancia*, que tuvo lugar el 4 de abril de 1860 en Palermo.

Partivano con sole 90.000 lire in cassa, senza munizioni, senza provvigioni, senza una benché minima organizzazione.¹⁴

El arribo a Sicilia no fue sencillo para la compañía garibaldina, y fue parte del trabajo de Garibaldi y de sus principales oficiales granjearse la aceptación y el apoyo de la población. El 14 de mayo, en Salemi, el General asume la dictadura de Sicilia en nombre de Vittorio Emanuele.

Durante toda la expedición resultó de fundamental importancia la ane-xión de los voluntarios locales a la causa, quienes multiplicaron significativa-mente la cantidad de efectivos con los que las tropas garibaldinas lle-garon al campo de su primera gran victoria en Calatafimi, el 17 de mayo.

Hacia finales de mayo los Camisas rojas (que así se hacían llamar los voluntarios garibaldinos) logran tomar Palermo, con lo que el gobierno dictatorial debe ser organizado con sus respectivos ministerios y reformas legales. Después de la completa liberación de la isla siciliana, la polémica surgió en torno a la avanzada sobre el continente. Por un lado Cavour pre-paraba un acuerdo con la corona de Nápoles, mientras Napoleón III presio-naba para evitar el avance de Garibaldi. Sin embargo, la situación política europea hacia finales de julio se mostró favorable a la expedición. El 19 de agosto Garibaldi, con una fuerza de casi 21000 hombres, desembarca

¹⁴ Walter Maturi, "Mille, Spedizione dei", [en línea], fecha de consulta 26 de febrero de 2014, disponible en: <<http://goo.gl/KfGMIU>>, s. pág.

en Melito y comienza su rápida marcha sobre el *mezzogiorno*, arribando triunfal a Nápoles el 7 de septiembre. El 11 de septiembre, por su lado, Cavour ordena la invasión de las Marcas y de Umbria.¹⁵

Tomadas las principales plazas del sur, las relaciones entre Garibaldi y Cavour se volvieron cada vez más ríspidas; igualmente, el programa del primero para llegar hasta Roma se vio frustrado por la escasez de recursos para continuar la marcha. El 21 de octubre del mismo año se celebró un plebiscito en Sicilia y Nápoles en el cual se decidió por mayoría absoluta el sí a la unificación de estos territorios con el reino de Cerdeña gobernado por los Savoia. El 26 del mismo mes Garibaldi entra en Nápoles junto con Vittorio Emanuele y depone en sus manos los poderes dictatoriales.

Sin embargo Gaeta, el último fuerte Borbón, resistió hasta febrero de 1861, con lo que la primera fase del programa de unificación de la península se completaba, y el 17 de marzo de 1861 se proclamaba el Reino de Italia con Vittorio Emanuele II a la cabeza, quien asumió el título de *Rey de Italia por gracia de Dios y por voluntad de la nación*. El *Statuto albertino*, constitución liberal adoptada en el Reino de Cerdeña en 1848, fue la Carta Magna en vigor hasta 1946.¹⁶

¹⁵ *cfr.* Walter Maturi, "Mille, Spedizione dei", s. pág.

¹⁶ Es importante aclarar que la configuración actual del territorio italiano se completó sólo con el final de la Primera Guerra Mundial en 1918, y ocurrió en varias etapas: tras la proclamación del Reino de Italia en 1861, el Véneto continuó bajo el dominio austriaco hasta 1866, año en que la alianza con Prusia, país vencedor de la guerra

En las décadas posteriores, varios análisis historiográficos se han dado a la tarea de estudiar la Unificación Italiana a la luz de los acontecimientos que han tenido como consecuencia problemas sociales y rencores históricos que a la fecha son vigentes en la península. En otras palabras, más de algún historiador ha declarado que el sistema mediante el cual se instituyó el Reino de Italia resultó incompleto, puesto que:

È un fatto da constatare [...] che il procedimento annessionistico plebiscitario-parlamentare, con cui fu costituito il regno d'Italia, rappresentò non una costituzione fatta dal popolo italiano con piena illuminazione di coscienza di libertà di volere, ma una *improvvisazione di necessità* [cursiva mía].¹⁷

Por otro lado, cabe destacar que la Ley por la cual se rigió el Reino de Italia durante toda su existencia no fue una constitución redactada como conclusión al proceso de la unidad, sino un *Statuto* decimonónico que originalmente había sido pensado para un estado monárquico regional como lo era el reino de Piamonte. Dice Salvatorelli que “una consecuencia capitale della ‘costituzione di necessità’ [...] fu che le classi popolari, non avendo partecipato direttamente alla costruzione, non poterono neppure fare valere in esso i loro interessi specifici”.¹⁸

austro-prusiana, hizo posible esta conquista para Italia. Por su parte es hasta 1870 que la derrota de Napoleón III, hasta entonces protector del Estado Pontificio, en la Guerra franco-prusiana, da ocasión al ejército italiano de ocupar Roma y deponer al papa. Un año más tarde Roma es declarada capital del reino. Finalmente, en 1918 el Tratado de Viena otorga a Italia los territorios del Trentino-Alto Adige y de Friuli Venezia Giulia.

¹⁷ Luigi Salvatorelli, *Pensiero e azione nel Risorgimento*, p. 166.

¹⁸ *Ibid.*, p. 167.

Más aún, en lo que atañe al aspecto político de la conformación del Reino de Italia, se encuentra el caso de las autonomías locales, cuestión “importantissima in Italia, date le sue tradizioni storiche, la struttura cittadina, la sua configurazione geografica”:¹⁹ tema que fue postergado “quasi senza esame”, lo cual representó una de las grandes lagunas en el proceso del *Risorgimento*.

En particular, en lo que interesa al sur de la península, se puede destacar que las expectativas albergadas por la población desde los primeros movimientos insurreccionales antiborbónicos, y exaltadas fuertemente por la expedición garibaldina, no correspondieron totalmente con los resultados que para estas regiones significó su inclusión en el Reino de Italia.

En primer lugar, la administración del nuevo reino, modelada sobre la organización del antiguo reino de Piamonte, no daba cuenta de las condiciones específicas de la Italia meridional, así como tampoco de sus necesidades incluso más inmediatas. Es casi un lugar común hablar de que la institución del sistema fiscal del Reino, así como la imposición del servicio militar, suscitaron de inmediato problemas para una sociedad que tradicionalmente subsistía principalmente de la producción agrícola.

La administración del Reino se organizó de acuerdo con un rígido

¹⁹ Luigi Salvatorelli, *Pensiero e azione nel Risorgimento*, p. 178.

centralismo que entorpecía gran parte de las actividades gubernamentales en las regiones más apartadas de la capital:

L'unificazione normativa comportò pesanti conseguenze per il Sud: il crollo delle manifatture non più protette e la forte crescita della pressione fiscale, per pagare le spese delle guerre risorgimentali e il costo delle strade e ferrovie necessarie per unificare il mercato nazionale.²⁰

Por otro lado, resulta también importante anotar que los privilegios de clase que se habían afirmado durante el dominio borbónico no fueron modificados bajo el gobierno de los Savoia, sino, cuando mucho, transferidos a distintos actores, como retrata agudamente Tomasi di Lampedusa en su novela. Directamente relacionado con esto, se encuentra el problema de la repartición de las tierras incautadas al clero, que, lejos de favorecer a la población campesina, influyeron en el crecimiento de una clase burguesa que pronto comenzaría a ocupar posiciones de poder.

En resumen, se puede decir que una de las consecuencias no positivas de la Unificación Italiana es el hecho de que se acentuaran las importantes diferencias sociales, económicas y culturales que desde siglos atrás se habían establecido entre el sur y el norte de la península.

²⁰ Francesco Barbagallo, "Meridionale, questione", [en línea], fecha de consulta: 22 de marzo de 2014. Disponible en: < <http://goo.gl/AuzXrB>>, s. pág.

Capítulo 2

Historia, narración y memoria: los límites de la novela

Truth is a matter of the imagination
Ursula K. Le Guin,
The left hand of darkness

il romanzo è l'epopea del mondo
disertato dagli dei
Alessandro Baricco,
Omero, Iliade

No son pocos los pensadores que han discutido sobre la relación que guardan la ficción y la historia como prácticas de representación de la realidad, y tampoco son pocos los que han encontrado su punto de encuentro en el relato: la historia se transmite a manera de relatos, lo mismo que las fábulas contenidas en poemas épicos y cuentos de hadas, textos que en sus contextos originales sirvieron incluso para fundamentar los orígenes de naciones enteras.

Ahora bien, aunque la práctica de narrar el pasado desde la ficción podría bien rastrearse hasta la antigüedad clásica, el inicio del verdadero debate sobre la naturaleza de la relación entre historia, narración y ficción seguramente coincide con la aparición de un género ineludible en la escena literaria del siglo XIX: la novela histórica.

El debate se extiende por buena parte del siglo XX y no son poco notables los nombres de los intelectuales que han discutido, por un lado, sobre la posibilidad de la novela para apropiarse de la historia, y por otro lado sobre la posibilidad de la historia para representar el pasado como realmente ocurrió. Al final de todo, es posible notar que la definición del concepto “novela

histórica”, así como su delimitación como género literario, han resultado ser dos de los puntos más inestables de este recorrido teórico.

No es objetivo de este trabajo agotar el debate arriba delineado y mucho menos proponer una solución a las dos cuestiones apenas expuestas. Lo que sí interesa a nuestros objetivos, empero, es justamente preguntar sobre los motivos por los que una obra adquiere la etiqueta de novela histórica, y más específicamente determinar la situación de *Il Gattopardo* dentro de este debate.

Más concretamente, como apoyo al tipo de análisis que este trabajo propone, en las siguientes páginas se procurará exponer las principales soluciones que la teoría ha dado a las siguientes cuestiones: cómo se narra la historia, cuál es el límite de la ficción frente a la misma, cuál es la forma de la novela histórica y qué tipo de novela es *Il Gattopardo*.

2.1 La narrativa histórica y la ficción

Discurrir sobre la forma en que la historia es narrada implica evidentemente ahorrarse la discusión que se refiere a los distintos modos en que el saber histórico puede ser transmitido. Asimismo implica concluir, con Hayden White, que la historia propiamente dicha se logra sólo cuando al conjunto de acontecimientos reales pasados se les otorga una estructura narrativa.

Los acontecimientos no sólo han de registrarse dentro del marco cronológico en el que sucedieron originalmente, sino que además han de narrarse, es decir, revelarse como sucesos dotados de una estructura, un orden de significación que no poseen como mera secuencia.¹

Dicho de otro modo, al estudiar la historia de un pueblo, o al leer un texto histórico se busca de alguna manera rescatar un significado de éste, desentramar algún tipo de sentido.

Por otro lado, una de las particularidades de la disciplina histórica reside en el hecho de que su objeto es de tipo discursivo: el texto histórico.² Dicho de otro modo, cuando el historiador echa mano de todos los materiales propios de su disciplina (documentos, testimonios, objetos, e incluso obras de arte), el objetivo es recolectar la información que estos materiales le proporcionan y organizarla de manera coherente de modo que pueda ser transmitida y comprendida. Para White la forma en que se logra este objetivo de la historiografía es, inevitablemente, a través del discurso narrativo.

Ahora bien, entre las características más relevantes del relato histórico, probablemente la más importante es la que tiene que ver con la naturaleza de sus referentes:

¹ H. White, "El valor de la narrativa en la representación de la realidad" en *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica* p. 21.

² *cfr.* Hayden White, "El texto histórico como artefacto literario", pp. 130 - 132 y María Inés Mudrovcic, *Historia, narración y memoria*, p. 76.

El historiador pretende contar la verdad y se somete a los acontecimientos reales, ocurridos en el pasado, consignados en archivos [...]. Por más creativo que quiera ser un historiador al momento de narrar los acontecimientos, y aunque su labor sea una mediación interpretativa, no puede soslayar el documento que será el sustento de la narración y la interpretación.³

Visto así se puede suponer que la marca distintiva del texto histórico, antes que en la estructura, está en su contenido, que tiene la limitación ideal de restringirse a representar sólo acontecimientos ocurridos en el mundo real, lo cual debe ser demostrado gracias al material o fuentes que el historiador usa para indagar, como el documento o el testimonio. Por ello, “para Ricoeur la construcción de un relato es el hecho común entre textos históricos y ficticios; su punto divergente se encuentra en la forma de asumir la referencia al mundo real”.⁴

Como se ve, la realización del texto histórico está fuertemente relacionada con un marco de expectativas, que no sólo se conectan con la naturaleza de sus referentes, sino que, desde el otro polo, también influyen en el campo de su intención. En este sentido cabe señalar que el objetivo más general y primigenio de la historia es el de reconstruir los hechos del pasado, y más aún, que éstos sean reconstruidos idealmente tal como sucedieron; dice White:

³ Veronica Hernández Landa, *La representación de la colonia en tres novelas históricas del siglo XIX mexicano*, pp. 7- 8.

⁴ Cristina Romo Avila, *El mundo de Arepa. La novela como crítica histórico-política: Maten al león de Jorge Ibargüengoitia*, p. 23.

Desde su invención por Heródoto, la historiografía tradicional ha defendido mayormente la convicción de que la propia historia consiste en un agregado de relatos vividos, individuales y colectivos, y que la principal tarea del historiador consiste en desvelar estos relatos y reescribirlos en una narración cuya verdad consistiría en la correspondencia de la narración contada con el relato vivido por personas reales del pasado.⁵

De este tipo era la postura positivista que dota la historia de carácter científico, bajo la suposición de que ésta puede considerar de manera neutral a su objeto de estudio para generar un conocimiento verdadero.

Sin embargo, debido a la naturaleza discursiva y narrativa del quehacer historiográfico, durante el siglo xx la teoría en torno al tema se ha preguntado más de alguna vez sobre la posibilidad real de esta disciplina para hacer una reconstrucción objetiva del pasado. En el fondo, narrar implica organizar lógicamente una serie de acontecimientos con el fin de generar un significado. Apunta White que los acontecimientos reales carecen de una lógica narrativa: por ejemplo, la causalidad entre un hecho y otro de la vida cotidiana en realidad aparece sólo en el momento en el que el hecho A y el hecho B son insertados en un relato lógicamente direccionado.

Más aún es importante notar que el tiempo en el mundo real no tiene un final: es imposible que en la vida real el hombre experimente un cierre entre un periodo y otro de la historia. Éste también es un elemento perteneciente

⁵ Hayden White, "Prefacio" a *El contenido de la forma*, p. 11.

totalmente al ámbito de la narración que existe arbitrariamente en la historia, precisamente porque el cierre es uno de los elementos narrativos más necesarios para construir un significado coherente, en suma:

La autoridad de la narrativa histórica es la autoridad de la propia realidad, el relato histórico dota a esta realidad de una forma y por lo tanto la hace deseable en virtud de la imposición sobre sus procesos de la coherencia formal que sólo poseen las historias.⁶

Ahora bien, durante su práctica, nos dice White, el historiador encontrará en su material de trabajo una serie de acontecimientos desorganizados, y su finalidad será organizarlos narrativamente para poder transmitirlos al público. Es justo este acto necesario lo que sobre todo pone en duda la objetividad del quehacer histórico, pues una conciencia tiene que realizar la serie de operaciones cognitivas que implica formar un relato: deberá, en primer lugar, discriminar entre los acontecimientos más importantes y los menos importantes.⁷ De esta operación se desprenderá inevitablemente la construcción de al menos un punto de vista que determine el relato. Por otro lado, es posible que en los materiales a su disposición el historiador se encuentre con lagunas cronológicas, las mismas que tendrá que superar imaginando o conjeturando lo que pudo haber ocurrido entre los dos extremos de

⁶ Hayden White, "El valor de la narrativa...", pp. 34 - 35.

⁷ *Constituent y supplementary events*, como los denomina el teórico literario H. Porter Abbott. *cfr. The Cambridge Introduction to Narrative*, p. 20.

esa laguna: todo esto para construir con éxito la causalidad sin la cual su texto no podría sostenerse. Cuando se analiza un texto narrativo, es posible realizar el rastreo de todas estas operaciones de selección y distribución para, entre otras cosas, determinar en mayor o menor medida la intencionalidad del mismo.

Ahora bien, dado el carácter referencial de la historia, es posible hablar del aspecto más pragmático de la labor de historiar. La narración histórica en su uso público constituye el lazo que une al pasado con el presente. Ya que el segundo es el punto de partida, se busca entonces legitimar este presente por medio de la historia, estableciendo sus cimientos en el pasado.

La narrativa histórica en tanto secuencia continua y acabada de acciones en el pasado contribuyen a generar lo que Nicolás Shummay llama ‘ficciones orientadoras’ (*guiding fictions*), es decir, mitos o símbolos nacionales [...] que otorgan unidad a los grupos sociales. La continuidad narrativa genera el sentimiento de pertenencia de la generación presente a la tradición común.⁸

Sobre este tema Noé Jitrik dirá que el saber histórico es configurado por acuerdos que son el resultado de la lucha de poder: el teórico llega incluso a afirmar que, a pesar de sus formas cambiantes, la finalidad básica de la historiografía “tiene que ver siempre con lo mismo, a saber, la justificación o la conservación de un poder”.⁹ De este modo se puede deducir que la intencionalidad primaria del texto histórico se relaciona

⁸ María Inés Mudrovik, *Historia, narración y memoria*, p. 96.

⁹ Noé Jitrik, *Historia e imaginación literaria*, p. 82.

con la legitimación o crítica del sistema de poder vigente, pero no sólo eso, sino que la dialéctica del poder afectará también otros aspectos de la configuración narrativa del conocimiento histórico:

En consecuencia, la historia no sería simplemente la recuperación de lo acontecido – sea cual fuere su sentido – sino un lugar de acuerdo social en relación al poder [...]: el acuerdo puede ser pacífico o bien impuesto por un triunfo, en todo caso llamamos ‘acuerdos’ al resultado provisorio de un proceso.¹⁰

Con esto en mente, el hecho de que la historia esté constituida por una sucesión de “resultados provisorios” implica que no hay una sino varias historias posibles, es decir varias posibles representaciones del pasado, de las cuales cada una estará influenciada por el contexto en el que surja. Desde el punto de vista narrativo esto quiere decir que se pueden tener tantos relatos del mismo hecho histórico como combinaciones posibles a partir de las decisiones de las que se hablaba antes (discriminación y organización de los acontecimientos, generación de un punto de vista, etc.). Esto es el fundamento, por ejemplo, del revisionismo histórico,¹¹ pero también de la novela histórica.

¹⁰ Noé Jitrik, *op. cit.*, p. 82.

¹¹ El revisionismo histórico es la práctica de estudiar y reinterpretar la historia. Dice Gord McFee “Applied to history, it means that historians challenge the accepted version of the causes or consequences of historical events” (*Why ‘revisionism’ isn’t* [en línea], fecha de consulta: 26 de febrero de 2014. Disponible en: <<http://goo.gl/UAm78U>>, s. pág). En la práctica el revisionismo histórico puede verse como una parte muy importante de la investigación histórica, que se da cuando salen a la luz fuentes y documentos desconocidos sobre un acontecimiento histórico ya tratado. Por otro lado este término también se refiere a la práctica de reinterpretar un hecho histórico de forma manipuladora para servir a determinados fines políticos o económicos,

Hayden White concluye que el efecto último de la narrativización de los acontecimientos, y sobre todo de los acontecimientos históricos, es moralizante, pues como lectores al enfrentarnos al texto histórico (y probablemente también al literario) pretendemos extraer un conocimiento que nos ayude a entender más profundamente la realidad social que nos circunda; en otras palabras:

El valor atribuido a la narratividad en la representación de acontecimientos reales surge del deseo de que los acontecimientos reales revelen la coherencia, integridad, plenitud y cierre de una imagen de la vida que es y sólo puede ser imaginaria.¹²

Ahora bien, para lograr este objetivo el historiador mediante su trabajo debe construir una trama de los acontecimientos reales mediante las operaciones cognitivas que ya han sido mencionadas. Pero no sólo eso: dado que el conocimiento histórico tiene la pretensión de ser universalmente comunicable, las formas que el relato adquiera para transmitirlo deberán ser formas que resulten significativas dentro de cierta cultura, cuyo objetivo es familiarizar al receptor con los hechos históricos. Entonces, como ya se decía desde antes, “la cuestión central es que la mayoría de las secuencias históricas pueden ser tramadas de diferentes maneras, proporcionando diferentes interpretaciones de los aconteci-

entre otros; pero también a la práctica de reinterpretar un hecho que había sido distorsionado.

¹² Hayden White, “El valor de la narrativa...”, p. 38.

mientos y otorgándoles diferentes significados”.¹³ Sin embargo,

el historiador comparte con su audiencia *nociones generales* de las *formas* que las situaciones humanas significativas deben adquirir en virtud de su participación en los procesos específicos de dotación de sentido que lo identifican como miembro de un cierto legado cultural.¹⁴

Estas formas de las que habla White no son otra cosa que los posibles tipos de trama que posee una cultura (trágica, cómica, irónica o romántica, por ejemplo), y que han sido heredadas por su tradición literaria. El historiador, pues, al hacer sus elecciones narrativas está decidiendo sobre el tipo de historia que va a relatar y esto “es esencialmente una operación literaria, es decir, productora de ficción”,¹⁵ lo cual no debe, sin embargo, pensarse en detrimento de su trabajo, por el contrario es un proceso necesario para alcanzar el objetivo último de la historia, que es el de comunicar sus contenidos. Según White, este proceso se completa cuando

El lector, inmerso en el proceso de seguir la narración del historiador sobre tales acontecimientos, gradualmente se da cuenta de que el relato que está leyendo corresponde a un tipo determinado [...]. Y cuando ha percibido la clase o el tipo al que pertenece [...] experimenta el efecto de que los acontecimientos del relato le han sido explicados.¹⁶

En el fondo, el autor concluye que el texto histórico funciona inevitablemente como un “artefacto literario”, esto quiere decir que la ficción

¹³ Hayden White, “El texto histórico como artefacto literario”, p. 114.

¹⁴ *Ibid*, p. 116.

¹⁵ *Ibid*, p. 115.

¹⁶ *Ibid*, p. 116.

y la historia comparten íntimos rasgos estructurales en virtud de un imperativo epistemológico que las supera, y esto es que “No importa si el mundo es concebido como real o solamente imaginado; la manera de darle sentido es la misma”: el relato.¹⁷

Hasta aquí pareciera que la única distinción firme entre historia y ficción reside en el contenido de ambas, según la concepción tradicional de que estos dos campos se contraponen, porque la ficción tiene como material lo imaginario mientras la historia es la disciplina de la realidad. Con base en esto, Noé Jitrik habla del concepto “novela histórica” como un oxímoron. Sin embargo, como se ha procurado exponer hasta ahora, la relación entre realidad material e historia es por demás complicada, y el puente trazado entre los dos campos no pocas veces está constituido por procesos típicamente propios del campo literario. Más aún, incluso cuando la noción de novela remite casi en automático a la elaboración narrativa de un mundo ficticio, la teoría narrativa ha llegado a la conclusión de que no hay relato literario que no remita, en mayor o menor medida, a algún aspecto del mundo real.

Es justo en el centro de estas disquisiciones donde la novela histórica cobra un gran interés analítico, puesto que, desde sus inicios y

¹⁷ Hayden White, “El texto histórico como artefacto literario”, p. 138.

sobre todo en su forma más clásica, este “género literario” no sólo se ha valido de los materiales y los procedimientos de la historiografía, sino que también ha establecido una relación con el juego de poder de las sociedades, es decir, de crítica o legitimación de un orden social, sirviéndose para ello de las herramientas propias de la literatura, pero muchas veces sumándose a los esfuerzos de la historiografía y del revisionismo histórico.

Como ejemplo del alcance que la discusión sobre la novela histórica puede tener, cabe mencionar que a últimas fechas se encuentran trabajos en los que los autores analizan la posibilidad de considerar determinadas obras literarias, no ya como documento histórico (es decir la fuente, algo que la historiografía cultural practica desde hace ya varios años), sino como documento historiográfico (o sea, el producto).¹⁸

Como se puede notar, la línea que separa a la Historia de la ficción resulta ser más delgada de lo esperado; y sin embargo en la vida coti-

¹⁸ Como ejemplo de este tipo de estudios se pueden citar los trabajos de Alfredo Moreno Flores de la UAM “Para el análisis historiográfico de los *Episodios Olvarrianos*” (disponible en <<http://goo.gl/yCpvlv>>), de Oscar Rubén Videla de la Universidad del Rosario “La literatura como forma de conocimiento histórico e historiográfico” (disponible en: <<http://goo.gl/MdUZbV>>) y de Fernando Pérez Celis, *I promessi sposi de Alessandro Manzoni como obra historiográfica según las categorías de análisis de José Gaos* (tesis de licenciatura en la carrera de Letras Modernas Italianas de la UNAM). Desde una perspectiva ligeramente distinta, Scott Herring propone en su ensayo “Literature Brings the Physical Past to Life” que la literatura tiene la facultad de complementar los esfuerzos de la historia por representar el pasado: “History gives us the facts, sort of [...]. Literature brings us as close as we can come to reinhabiting the past” (fecha de consulta 29 de julio de 2014, disponible en: <<http://goo.gl/cD7cCX>>, s. pag.)

diana pocos dudarían al hacer la distinción entre un libro de historia y uno de literatura. Algunas posturas proponen que el punto más firme de distinción entre uno y otro tipos de discurso se halla en un sentido de autoridad o de creencia conferido al discurso histórico por encima del literario;¹⁹ desde esta perspectiva la “función autor” como la define Foucault cobra particular relevancia.²⁰ Siendo así, la distinción entre lo que es historia y lo que sólo se le parece pero sigue siendo ficción, parecerá proceder de un acuerdo determinado culturalmente, una especie de principio de cooperación, por lo que no tenemos garantía de que este acuerdo no sea provisorio, y de que lo que hoy es historia en un futuro no será considerado literatura o viceversa.

2.2 La forma de la novela histórica

Si bien al enfrentarnos a este género resulta complicado distinguir la línea de separación entre historia propiamente dicha y ficción histórica, no es mucho más sencillo definir los parámetros mediante los cuales una novela debe ser considerada histórica: ¿se determina por el tiempo de separación entre la historia narrada y el tiempo de su escritura/de su autor o con la fidelidad que se tenga respecto de la historiografía

¹⁹ *cfr.* María Inés Mudrovcic. *op. cit.*, pp.31 - 38. A este respecto Ricoeur también habla de la “exigencia veritativa de la historia” *cfr.* *La memoria, la historia, el olvido, passim.*

²⁰ *cfr.* Michel Foucault, “Qué es un autor”.

oficial, es una cuestión de rigor documentario o es un problema que se resuelve en la experiencia de la lectura?

Un aspecto en el que la teoría tiende a concordar es que la novela histórica surge en las tradiciones literarias en momentos coyunturales. Para Lukács la novela histórica clásica del XIX coincide de manera nada casual con el aire de renovación ideológica y cultural que en la época da paso al Romanticismo. Así es claro que la función principal del género es la de apelar al pasado para revisar y reafirmar los cimientos del presente. De tal modo, la forma de hacer novela histórica como la explica Lukács recuerda mucho a la historia de los anales, pues esta novela busca, mediante un cierto grado de rigor historiográfico, rescatar los modos de vida de las gentes del pasado, al tiempo que se conecta causalmente esta cotidianeidad a los grandes acontecimientos de la época.

Para Lukács el precursor y modelo de la novela histórica tradicional es el británico Walter Scott. Así pues el estudioso húngaro anota que:

Walter Scott tiende a dar forma a la totalidad de la vida nacional en todo su complejo efecto recíproco entre ‘arriba’ y ‘abajo’; la enérgica tendencia hacia la popularidad se manifiesta en sus obras en que considera que ‘abajo’ se encuentra la base material y la razón explicativa literaria de la plasmación de lo que sucede ‘arriba’.²¹

Es por estos motivos que Lukács presta particular atención al “aspecto

²¹ Georg Lukács, *La novela histórica*, p. 53.

actancial” de las novelas, explicando cómo los protagonistas/héroes tienden a ser, dentro de la diégesis, individuos comunes de su tiempo que sobresalen por virtud de sus proezas dentro de la narrativa. Por otro lado, la aparición de personajes históricos reales resulta ser un importante recurso diegético de ambientación, una especie de mecanismo de valorización que tiene el texto para cobrar autoridad o defender su fidelidad histórica. Lukács también anota que es justo en pro de esta ‘fidelidad’ que los personajes históricos reales no pueden pasar a la primera línea de la narración ficticia:

Esta fidelidad histórica es en Scott la verdad de la psicología histórica de sus personajes, del *hic et nunc* (aquí y ahora) de sus motivaciones psíquicas y de su actuación [...]. En este sentido, jamás crea figuras excéntricas, figuras que por su psicología desentonan con el espíritu de la época.²²

Walter Scott, por su lado, incluye una carta dedicatoria en su novela *Ivanhoe*, en la que busca justificar su trabajo ante aquellos historiadores que se muestran escépticos ante la posibilidad de la literatura para reflejar con fidelidad los hechos ocurridos en la Inglaterra medieval. Así pues, el autor reconoce que la principal acusación que se podría hacer a su obra sería el hecho de que “contamina” la verdad con la mentira. Ante esto, Scott comienza por dejar en claro que al tratarse de un texto de ficción su principal objetivo es el de entretener (*amuse*) al lector pro-

²² Georg Lukács, *La novela histórica*, p. 67.

medio, el que por otro lado tiene escaso interés por las minucias que conciernen a la fidelidad histórica; por lo tanto en el texto han de encontrarse tanto elementos culturales del pasado como de la actualidad. Esto, según el autor, responde a un sentido de necesidad comunicativa:

I have so far explained our ancient manners in modern language, and so far detailed the characters and sentiments of my persons, that the modern reader will not find himself, I should hope, much trammelled by the repulsive dryness of mere antiquity [cursiva mía].²³

En resumen, el autor piensa que la novela histórica es un punto de encuentro entre pasado y presente, por lo cual busca establecer comunicación con el público actual por medio del lenguaje, pero al mismo tiempo dotar a su texto de autoridad cuidando representar sólo aquello que “pudo haber ocurrido”. En el fondo el rigor historiográfico es importante en lo que respecta a la coherencia entre el mundo pasado y el mundo de la novela. El autor insiste en la necesidad de respetar los elementos que podían o no encontrarse en el pasado, tanto por un compromiso con la verdad como por cuestiones estéticas:

the painter must introduce no ornament inconsistent with climate or country of his ladscape [...]. However far he may venture in a more full detail of passions and feelings, than is to be found in the ancient compositions which he imitates, he must introduce nothing inconsistent with the manners of the age.²⁴

La conclusión es que la tarea de novelar la historia es más viable de lo que

²³ Walter Scott, “Dedicatory epistle” to *Ivanhoe*, posición 298.

²⁴ *Ibid.*, posición 342.

podiera parecer, siempre y cuando cumpla con ciertas condiciones: la de comunicar efectivamente con los lectores del presente, y la de respetar la verdad histórica (es decir lo establecido por la historiografía oficial) mediante el rigor documental. La segunda condición, como se puede suponer, corresponde en el fondo con un compromiso que el género establece con la historiografía, que es el de procurar representar, hasta el límite de sus posibilidades, los hechos tal cual ocurrieron, lo cual llevará a muchos escritores a adoptar prácticas de investigación propias del historiador para elaborar sus obras, y del mismo modo a considerar que la literatura va siempre detrás y después de la historiografía en cuanto a las posibilidades de representar el pasado: “la realidad demuestra que buena parte de los escritores de novelas históricas son, en alguna medida, cautivos de un cierto complejo de inferioridad al que no saben escapar”.²⁵

Sobre el aspecto del rigor documental, es interesante mencionar el falso manuscrito de Wardour, al cual Templeton, el autor que inventa Scott, atribuye la mayor parte de los materiales de los que se ha valido para escribir la historia de Wilfred de Ivanhoe.

Como apunta Carlos García Gual en su ensayo “Trucos de la ficción

²⁵ Pedro Godoy, “Cavilaciones y mortificaciones de un atribulado lector” en Carlos García Gual, Pedro Godoy *et al.*, *Cinco miradas sobre la novela histórica*, posición 241.

histórica”,²⁶ el del manuscrito inventado es un recurso por demás so-
corrido en la historia de la literatura occidental, el cual se vuelve muy
popular en la novela histórica como un “truco” literario que pretende
validar el extenso trabajo de investigación que el mismo autor ha rea-
lizado. Ejemplos notables de esto son *I promessi sposi* de Alessandro
Manzoni e *Il nome della rosa* de Umberto Eco.

Eco, en su texto de 1983, “Apostillas a *El Nombre de la rosa*”, ofrece una
especie de tratado de poética sobre los procedimientos a considerar a la
hora de escribir novela histórica. A este respecto comenta el autor: “Con-
sidero que para contar lo primero que hace falta es construirse un mundo
lo más amueblado posible, hasta los últimos detalles”,²⁷ y más adelante:

El primer año de trabajo de mi novela estuvo dedicado a la construcción del
mundo. Extensos registros de todos los libros que podían encontrarse en
una biblioteca medieval. Listas de nombres y fichas censuales de muchos
personajes [...] extensas investigaciones arquitectónicas, con fotos y pla-
nos de la enciclopedia de la arquitectura.²⁸

Tras establecer las consideraciones que toma para construir el espacio
diegético, el autor habla también de cómo elige la ubicación temporal
exacta de su historia:

Pero ¿por qué todo sucede a finales de noviembre de 1327? Porque en
diciembre Michele da Cesena ya se encuentra en Aviñón (en esto consiste

²⁶ *cfr.* Carlos García Gual, “Trucos de la ficción histórica” en *Cinco miradas sobre la novela histórica*, posición 2159 - 2700.

²⁷ Umberto Eco, “Apostillas a *El nombre de la rosa*” en *El nombre de la Rosa*, p. 746.

²⁸ *Ibid.*, p. 747.

amueblar un mundo en una novela histórica: algunos elementos como la cantidad de peldaños, dependen de una decisión del autor; otros, como los movimientos de Michele, dependen del mundo real, que, por ventura, en este tipo de novelas viene a coincidir con el mundo posible de la narración).²⁹

Eco nos da igualmente indicios sobre la intencionalidad de la novela histórica en general con palabras que recuerdan fuertemente a las de Scott:

Hubiese podido situar la historia en un Medioevo en el que todos supieran de qué se hablaba [...] En una novela histórica, en cambio, hay que proceder de otro modo, porque también se narra para que los contemporáneos comprendamos mejor lo que sucedió, y en qué sentido lo que sucedió también nos atañe a nosotros.³⁰

Y finalmente Eco resalta características importantes del aspecto actorial:

en la novela histórica no es necesario que entren en escena personajes reconocibles desde el punto de vista de la enciclopedia. Piensen en *Los novios*: el personaje más conocido es el cardenal Federico, que pocos conocían antes de Manzoni (mucho más conocido era el otro Borromeo, San Carlos). Sin embargo, todo lo que hacen Renzo y Lucia o Fra Cristoforo sólo podía hacerse en la Lombardía del siglo xvii. Lo que hacen los personajes sirve para comprender mejor la historia, lo que sucedió. Aunque los acontecimientos y los personajes sean inventados, nos dicen cosas sobre la Italia de la época que nunca se nos habían dicho con tanta claridad.³¹

A partir de las consideraciones de Eco es posible notar que la novela histórica debe seguir respetando las prescripciones ya propuestas por Scott y Lukács, es decir la cuidadosa reconstrucción de lo real pasado apoyada en una seria base de documentos y testimonios, al mismo tiempo que la adecuación textual a los usos y costumbres del lector actual, lo que a

²⁹ Umberto Eco, "Apostillas a *El nombre de la rosa*" en *El nombre de la Rosa*, p. 749.

³⁰ *Ibid.*, p. 775.

³¹ *Id.*

su vez responde a un objetivo didáctico e incluso de crítica social. Quien propone la definición del género en los términos de una “fórmula literaria”, probablemente se refiera a este modo de escribir novela histórica que, en plena justicia, ha permeado desde sus inicios hasta la actualidad resultando en trabajos de diversa calidad. Sin embargo, esta concepción determinista de la novela histórica ha sido puesta en duda numerosas veces, sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo xx.

Cabe mencionar en este punto que, entre los objetivos principales de la forma de novela histórica hasta aquí expuesta está el de probar que los acontecimientos representados en el relato, si bien no ocurrieron en realidad (que sería el campo de la historia propiamente dicha), sí pudieron haber ocurrido, como dice el escritor Ken Follett en la nota del autor a su novela de 2010 *Fall of giants*:

Several real historical characters appear in these pages, and readers sometimes ask how I draw the line between history and fiction [...]. My rule is: either the scene did happen, or it might have; either these words [the ones spoken by the real characters in the novel] were used, or they might have been.³²

Así, cabe concluir que, en términos generales, aquello que históricamente “pudo haber ocurrido” es el área fundamental donde se mueve la novela histórica, aunque esta “área de posibilidad histórica” no siempre será entendida de la misma manera. Para algunos novelistas las vías se abren

³² Ken Follett, *Fall of giants*, p. 921.

al considerarla de manera mucho más amplia. Un ejemplo extremo de ficción histórica serían las llamadas ucronías: “novelas que manipulan los principales acontecimientos históricos hasta ofrecer una historia alternativa, de signo generalmente opuesto al de los hechos realmente sucedidos”,³³ mismas que en algunos casos pueden cumplir con un rigor de fidelidad en los pequeños detalles de ambientación, aunque no lo hagan en los principales acontecimientos históricos.

Aún sin llegar al extremo de la ucronía, es claro que la forma clásica o tradicional de la novela histórica no es la única elegida por los escritores para novelar el pasado. Así, en su texto de 2007 *Narrar historia(s)*, Ute Seydel nos hace notar que, cuando la fórmula parece haberse asentado, comienza un nuevo debate que va de la mano con los cuestionamientos en torno a la relación entre historia y narración que se comenta en el apartado anterior. Los autores proponen nuevas formas de considerar los aspectos importantes de la ficción histórica de modo que la fórmula scottiana llega a ser puesta en duda repetidas veces.

Como ejemplo, la autora comenta el fenómeno de las novelas que abiertamente contestan la historiografía oficial y realizan un revisionismo histórico que de hecho busca desmitificar el pasado y reinterpretarlo a

³³ Pedro Godoy, “Cavilaciones y mortificaciones de un atribulado lector”, posición 601.

través de la ficción. Lo anterior va de la mano con la popularización de la poética posmodernista que, en este campo, rompe con la jerarquía establecida en el s. XIX entre discurso histórico y discurso literario al establecer que éstos no son opuestos sino complementarios.

Es posible pues encontrar un punto de quiebre entre la novela histórica tradicional y la posmoderna.

Por un lado:

Revisando varios ejemplos de las novelas históricas clásicas o tradicionales, McHale ha identificado tres restricciones que pesaban sobre ellas y determinaron su constitución: la restricción de no desmentir la historiografía oficial, la de no producir anacronismos y, por último, la de no contradecir la lógica y las leyes naturales.³⁴

Mientras por el otro:

McHale subraya tres estrategias típicas de las novelas históricas posmodernas: la historia apócrifa, el anacronismo creativo y la imaginación histórica. Destaca, además, el carácter revisionista de estos relatos, pues éstos releen y reescriben los contenidos del discurso de la historia oficial, reinterpretan los acontecimientos, y desmitifican o deconstruyen la versión ortodoxa sobre el pasado.³⁵

Como consecuencia evidente, al tener tan variados ejemplos de textos de ficción que tratan sobre el pasado resulta cada vez más problemático definir claramente los requisitos necesarios para que una novela sea considerada como histórica.

³⁴ Ute Seydel, *Narrar historia(s)*, pp. 146 - 147.

³⁵ *Ibid.*, p. 148.

Así, algunos tomarán en cuenta una perspectiva que considere aspectos como la intención creativa del autor, o su distancia temporal con respecto a los hechos que narra en su obra:

Anderson Imbert establece que “llamamos novelas históricas a las que cuentan una acción ocurrida en una época anterior a la del novelista”. Por el contrario, Georg Lukács parte para su análisis clásico de la novela histórica, en tanto género surgido en el siglo XIX, de una distancia temporal de una generación entre el acontecimiento referido y el momento de la escritura [...], para Jitrik incluso las novelas de la Revolución Mexicana escritas por Mariano Azuela y Martín Luis Guzmán son novelas históricas, a pesar de que en ellas se reelaboran las experiencias personales durante la lucha armada y la historia reciente.³⁶

En el extremo opuesto habrá quien tomará en cuenta más bien la situación del lector: “C. Fernández Prieto [...] resta importancia al grado de proximidad cronológica del periodo que enmarca los acontecimientos de la novela, siempre que dicho periodo resulte ‘en cualquier caso, reconocible como histórico por los lectores’”.³⁷

Mientras tanto, en lo que podría considerarse un punto medio, habrá quien abogue por una definición más apegada a aspectos estilísticos: “Carlos García Gual enfatiza [...] la ‘atmósfera histórica’ [...] como elemento constitutivo imprescindible, frente a la mayor o menor exactitud o ‘amontonamiento’ de datos”.³⁸

³⁶ Ute Seydel, *Narrar historia(s)*, p. 144.

³⁷ Pedro Godoy, “Cabilaciones y mortificaciones de un atribulado lector”, posición 591.

³⁸ *Ibid.*, posición. 586.

Las anteriores representan sólo algunas de las varias propuestas de definiciones que se podrían aplicar a la noción de novela histórica, sin que alguna resulte totalmente satisfactoria debido a sus evidentes limitaciones frente al campo de los textos que pretenden englobar.

Ante esta complicación, Seydel considera pertinente revisar el concepto mismo de género literario siguiendo a Michal Glowinski, quien niega que éste pueda ser entendido como una mera “suma de caracteres” a la que se encuentra subordinado un determinado conjunto de obras. Antes bien los géneros pueden ser entendidos como un conjunto de “principios, indicaciones y hábitos que norman un determinado campo del discurso”³⁹ literario. Ahora bien: “Según Glowinski, los géneros se transforman cuando sus funciones cambian, y estas modificaciones en la función se manifiestan en la estructura del texto”.⁴⁰ Así, en lo que respecta a la ficción histórica tendremos que: “si la actitud de los escritores hacia el pasado ha cambiado, necesariamente también la forma de hablar sobre él y de representarlo sufrirá una transformación”.⁴¹

Este tipo de consideraciones tampoco escapan al crítico Noé Jitrik. Él por ejemplo intenta descongestionar el término “novela histórica”,

³⁹ Michal Glowinski *apud* Ute Seydel, *Narrar historia(s)*, p. 145.

⁴⁰ Ute Seydel, *op. cit.*, p. 146.

⁴¹ *Id.*

proponiendo al menos tres subtipos principales: novela arqueológica, que se caracteriza por una mayor separación entre el contexto de la historia y el de la escritura, la cual busca apropiarse lo mejor posible con sus medios a disposición de la realidad efectiva del referente. La novela histórica catártica en la que, por el contrario, hay una distancia mínima entre el hecho narrado y el momento de la escritura; se noveliza, pues, un pasado casi inmediato. Y finalmente la novela funcional o sistemática que se caracteriza por “el intento de examinar analíticamente, no sólo narrativizarlo, pero por los medios que ofrece la novela histórica, un fragmento referencial vinculado con una situación conflictiva o enigmática desde un punto de vista político o moral”, se encuentra en un punto a mitad entre las anteriores y tiene un fin que “se vincula con una necesidad global de extender un conocimiento que se supone incompleto o deficiente en el orden intelectual”.⁴²

Más allá de esta propuesta de clasificación, para Jitrik el aspecto importante de la novela histórica es que ésta resulta casi siempre de la voluntad de enfrentarse al saber histórico, aunque la forma en que este enfrentamiento se dé es inevitablemente inestable y dependerá siempre del contexto en el que determinada novela sea producida y, se podría

⁴² Noé Jitrik, *Historia e imaginación literaria*, pp. 69 - 70.

agregar, también del contexto en el que sea recibida:

tal canon, o paradigma, sigue gravitando y su debilitamiento no altera una unidad fundamental, base de la definición misma de la novela histórica: la relación entre un referente de hechos históricos – de discursos sobre los hechos – y un referido entendido en el orden y el sentido de la narración. Y, para no perder la idea de una variación del siglo XIX al XX, dicho referido es acaso más ‘novela’ en el XIX y menos en el XX por la intervención de otras perspectivas, pero de todos modos es narración.⁴³

Aunado a esto, el autor comenta que “la construcción del referido tiene algo que ver [...] con el tipo de problematización lingüística existente en el momento de la escritura”.⁴⁴

En resumen podemos decir que la novela histórica es otro fenómeno insertado en la gran secuencia de la historia literaria, es por lo tanto un concepto mutable del cual, aunque mantiene al menos un mínimo de características reconocibles, la forma responde a las necesidades comunicativas y conceptuales de cada época.

2.3 *Il Gattopardo*, romanzo (anti)storico?

Como ya se mencionó *Il Gattopardo* entra en la escena literaria italiana con gran fuerza, alcanzando cerca de 70000 copias vendidas en el primer año tras su publicación, además de ser traducida en poco tiempo a distintas lenguas. No es de extrañar que este éxito comercial viniera acompañado de un gran revuelo por parte de la crítica literaria de la

⁴³ Noé Jitrik, *op. cit.*, pp. 76 -77.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 77.

península. De tal grado, anota Ana del Río que para 2002 era posible contar al menos 300 textos críticos sobre la novela, publicados en Italia, la mayoría de los cuales son anteriores a 1961.⁴⁵

Es esto lo que algunos denominan “el caso Lampedusa”, que habla de la atracción suscitada entre los críticos de la época por un texto tan atípico para su época como lo es *Il Gattopardo*, escrito además por un intelectual por demás desconocido y que, con su muerte prematura, se convirtió pronto en uno de los principales misterios que develar en torno a la novela.

De tal suerte, el relato de Tomasi di Lampedusa gana casi de inmediato adeptos fervientes así como feroces detractores. Como ejemplo de los primeros se puede mencionar a Giorgio Bassani, Carlo Bo, Eugenio Montale y Luigi Blasucci entre otros. Mientras que entre los principales detractores es importante mencionar a Elio Vittorini, Franco Fortini, Mario Alicata y Leonardo Sciascia, quien en su reseña del 59 criticaría amargamente el retrato de Sicilia ofrecido por Tomasi, sólo para retractarse 14 años después en su “Lettera sul Gattopardo”.⁴⁶

Entre los varios temas discutidos al interior de este debate, uno de los principales fue sin duda el referente al tratamiento de la historia

⁴⁵ cfr. A. del Río Fernández, *La configuración del espacio...*, p. 63.

⁴⁶ cfr. Harald Roalkvam, “*Il Gattopardo*” di Giuseppe Tomasi di Lampedusa fra paradigma ottocentesco e narrativa modernista, pp. 8 - 15.

por parte de la novela, que a su vez se vincula con la clasificación de la misma dentro de algún género, en particular el de la novela histórica. Sobre este aspecto se pronunciaron Blasucci, Fortini y Alicata, entre muchos otros. Francesco Orlando por ejemplo, apela a Lukács para afirmar que la novela es un indudable ejemplo de novela histórica⁴⁷ a pesar de que, como se verá, *Il Gattopardo* se aleja del modelo clásico de novela histórica que proponía el teórico húngaro. Por su parte, el mismo autor de la novela, en una carta del 56, escribía a su amigo Guido Lajolo: “Non vorrei però che tu credessi che è un romanzo storico! Non si vedono né Garibaldi né altri: l’ambiente solo è del 1860”,⁴⁸ con lo que nos invita a sospechar que él mismo tuviera un concepto de novela histórica, pero sobre todo que considerara que su trabajo no se ajustaba a dicho género.

Para Ana Banti, por otro lado, Tomasi di Lampedusa era un autor que no tenía mucho interés por estar a la moda con las corrientes literarias, y es ahí donde radica la dificultad para encasillarlo dentro de un género.⁴⁹

En resumen, es posible calificar como inconclusivo gran parte del debate en torno a la clasificación de la novela. De tal modo las propuestas

⁴⁷ *cfr.* A. del Río, *op. cit.*, p. 92.

⁴⁸ Giuseppe Tomasi di Lampedusa *apud* A. del Río, *op. cit.*, p. 93

⁴⁹ *cfr.* A. del Río, *op. cit.*, p. 71.

más acertadas tienen el tono de la siguiente afirmación que Giovanni Capecchi hace en su texto de 2010: “*Il Gattopardo* è dunque, prima di tutto, un romanzo sul Risorgimento, ma non è solo un romanzo su un ben preciso periodo storico. È anche un testo che riflette sulla storia”.⁵⁰

Una propuesta que vale la pena comentar con detenimiento, tanto por su metodología como por su pretensión de definitividad, es el ensayo de 1990 *Il romanzo antistorico*⁵¹ de Vittorio Spinazzola.

Partiendo de una concepción de la función del género literario según la cuál los géneros sirven para identificar conjuntos de obras que presentan características comunes, el autor propone la distinción de un género que él denomina *romanzo antistorico*, en el cual coloca la novela *I Vicerè* de Federico De Roberto como fundamento, y consecuentemente *I vecchi e i giovani* de Luigi Pirandello e *Il Gattopardo* como imitaciones de la primera. Con esta propuesta Spinazzola lleva a otro nivel la operación que una seria parte de la crítica lampedusiana llevaba haciendo por buenas tres décadas, y ésta es la de identificar las novelas de De Roberto y de Pirandello como antecedentes literarios de la de Tomasi di Lampedusa, para analizar esta última a la luz de las primeras.

⁵⁰ Giovanni Capecchi, “*Il Gattopardo*, tra storia ed eternità” in *Altritaliani.net*, s. pág.

⁵¹ He decidido no traducir el término porque, según mis propias indagaciones, el equivalente en español: “novela antihistórica” no corresponde con la propuesta de Spinazzola, antes bien es usado por algunos bloggers para identificar novelas históricas de mala calidad.

Así pues, para el autor el *romanzo antistorico* es un fenómeno que sobre todo puede ser identificado en la producción literaria siciliana, en la cual es relativamente común encontrar críticas agudas a los resultados negativos del *Risorgimento* e incluso acusar el fracaso de este movimiento, contrario, según el autor, a una visión más positiva y de espíritu más nacionalista propia de la producción intelectual y literaria del norte de la península. De tal modo se puede apreciar a lo largo del ensayo que los principales aspectos que emparentan estas tres novelas desde la óptica de Spinazzola, dependen más del aspecto temático de las mismas que de sus características estructurales. De hecho, durante su análisis el autor señala con cuidado las diferencias que guardan estas tres obras entre sí.

En resumen, Spinazzola realiza un meticuloso y muy interesante análisis de estas novelas a la luz de la crítica histórica que proponen. Sin embargo, y a pesar de la gran validez que tienen la mayoría de sus consideraciones, no deja de parecer problemática la definición del género *romanzo antistorico*.

Al explicar los elementos comunes a las obras estudiadas, el autor apunta que: “Si tratta di una triade di opere che intendono offrire una rappresentazione narrativa e una interpretazione saggistica di eventi connessi al passato di Sicilia dal regime assolutista al liberalismo

borgheese, per effetto dell'unificazione nazionale italiana".⁵² Para explicar el prefijo "anti-" del término que ha decidido adoptar dice:

Dunque un genere eminentemente borghese come il romanzo storico viene piegato al proposito di colpire a fondo la mentalità della borghesia: sia avvilendo la gloria delle imprese che la hanno portato al potere, sia dileggiando la fiducia nel futuro che la sorregge. Con una semplificazione di comodo, si potrebbe sostenere che De Roberto, e dopo di lui Pirandello e Lampedusa, reiterano l'uso di una struttura rappresentativa di stampo tradizionale per capovolgere la funzionalità intrinseca originaria.⁵³

En primer lugar salta a la vista el hecho de que el crítico ha elegido sólo estas tres novelas a pesar de que, de acuerdo con los criterios expuestos, habría aún más ejemplos a considerar. Sorprende sobre todo la ausencia de Giovanni Verga en el conjunto.

Sin embargo, resulta más problemático el hecho de que el *romanzo antistorico* se entiende como opuesto al *romanzo storico* en virtud de la subversión de una "funzionalità intrinseca originaria", con lo cual el autor parece dar a entender que la funcionalidad intrínseca de la novela histórica sea la de sustentar el discurso de la historiografía oficial, y más aún la de fundamentar la legitimidad de las actuales estructuras de poder. Sin embargo, como ya se ha comentado anteriormente, tanto en la práctica de la escritura, como en la teoría, si bien la novela histórica no puede escapar a una necesaria confrontación con la historiografía oficial, los términos en

⁵² Vittorio Spinazzola, *Il romanzo antistorico*, p. 7.

⁵³ *Ibid.* p. 8.

los que ésta se dé (ya sea de confirmación o de oposición) dependerán de la intencionalidad particular de cada texto y a su vez de la intención de cada autor, no así de las características fundamentales del género.

Visto desde esta perspectiva, entonces, cualquier *romanzo antistorico* sería poco más que una novela histórica siciliana que trate el tema del *Risorgimento* con una perspectiva ideológica de oposición.

Finalmente, al poner las tres obras en el plano de la ficción histórica pareciera que Spinazzola propone una visión de la novela histórica que se realiza desde la perspectiva del lector, así como lo hacía Carlos García Gual al afirmar que basta con que el ambiente de la novela sea reconocido como histórico, o como Jitrik, quien habla del tratamiento histórico de los acontecimientos aún cuando éstos han sido vividos por el autor. De hecho, al comentar que tanto la novela de De Roberto como la de Pirandello fueron escritas en un periodo muy cercano al de los hechos relatados, Spinazzola afirma por ejemplo que “In effetti quello di De Roberto è definibile come un romanzo storico sí, ma d’ambiente ultracontemporaneo”; algo similar ocurre con *I vecchi e i giovani*, de modo que al final “Solo con Lampedusa l’allontanamento della materia romanzesca nel passato torna ad essere davvero sensibile”.⁵⁴

⁵⁴ Vittorio Spinazzola, *op. cit.*, p. 8.

No obstante esto, el autor parece encontrar (de nuevo) la cualidad que define a la novela histórica en el hecho de que “esse pure pongono a confronto un prima e un poi, un allora e un adesso”. No mucho más adelante, afirma a propósito de *I Vicerè* que:

il criterio attualizzante adottato da De Roberto esalta al massimo l’impatto polemico di una tesi storiografica focalizzata su casi recenti e recentissimi, ma destinata ad avvalorare una concezione generale dell’esistenza, a sua volta aspramente provocatrice.⁵⁵

Sin embargo Spinazzola se olvida de mencionar que esta forma de operar aplicando una “tesi storiografica” a hechos recientes, que aparte pretende tener impacto en un plano “generale dell’esistenza”, puede estar totalmente conectada con una visión positivista de la realidad que a su vez está en la base de la filosofía compositiva subyacente a casi cualquier novela de estilo verista o naturalista, como lo es *I Vicerè*.

Volviendo a *Il Gattopardo*, se puede observar cómo el ensayo de Spinazzola, a pesar de sacar a la luz aspectos muy importantes de la novela, falla nuevamente en el intento de aplicar una etiqueta definitiva al trabajo de Tomasi di Lampedusa.

Según algunos críticos,⁵⁶ en fin, para poder discutir (y ya no precisamente resolver) la afiliación genérica de *Il Gattopardo*, es necesario expandir la perspectiva y mirar hacia las distintas facetas de la novela.

⁵⁵ Vittorio Spinazzola, *Il romanzo antistorico*, p. 8.

⁵⁶ p. ej. Bárberi Squarotti, Ana Banti, Giuseppe Paolo Samonà, Nunzio Zagò.

Ya en el 57 Vittorini había advertido que la composición de la novela delata diversos intereses narrativos y de estilo, como lo comenta en la carta con la que rechaza la publicación de la novela:

il suo *Gattopardo* l'ho letto davvero con interesse e attenzione. Anche se come modi, tono, linguaggio e impostazione narrativa può apparire piuttosto vecchiotto, da fine Ottocento [...] devo dirle la verità, esso non mi pare sufficientemente equilibrato nelle sue parti, e io credo che questo "squilibrio" sia dovuto ai due interessi, saggistico (storia, sociologia, eccetera...) e narrativo, che si incontrano e si scontrano nel libro con prevalenza, in gran parte, del primo sul secondo [...]. Voglio dire che, seguendo passo il filo della storia di don Fabrizio Salina, il libro non riesce a diventare (come vorrebbe) il *racconto di un'epoca* e, insieme, il *racconto della decadenza di quell'epoca*, ma piuttosto la descrizione delle reazioni psicologiche del Principe alle modificazioni politiche e sociali di quell'epoca.⁵⁷

Igualmente hay que recordar el programa inicial que perseguía el autor:

Según el testimonio de su esposa, la primera intención de Lampedusa, que al parecer data de 1930, era escribir un cuento largo sobre un día en la vida de su bisabuelo durante el desembarco de Garibaldi, inspirándose en el esquema de veinticuatro horas del Ulises de Joyce.⁵⁸

Y si bien, poco después de iniciada la redacción, el programa de composición cambia, es evidente que el interés por desarrollar una narración de tipo psicologista nunca fue abandonado por el príncipe, lo cual es evidente sobre todo en la séptima parte de la novela.

Por otro lado, no hay que olvidar los elementos autobiográficos que también han ocupado gran parte del análisis crítico a través de

⁵⁷ Fragmento de la carta con la que Elio Vittorini rechazó la publicación de la novela en el 57, fecha de consulta: 22 de marzo de 2014, disponible en <<http://goo.gl/i6dsZj>>.

⁵⁸ A. del Río, *La configuración del espacio...*, pp. 37 - 38.

los años, pues finalmente el autor indica que:

È superfluo dirti che il principe di Salina è il principe di Lampedusa, Giulio Fabrizio mio bisnonno; ogni cosa è reale: la statura, la matematica, la falsa violenza, lo scetticismo, la moglie, la madre tedesca, il rifiuto ad essere senatore. Padre Pirrone è anche lui autentico, anche nel nome. Credo aver fatto tutti e due più intelligenti di quel che veramente fossero. Tancredi è [...] Giò [...] Donnafugata come paese è Palma; come palazzo è Santa Margherita.⁵⁹

Así pues, no son pocos los críticos que señalan, a menudo de manera negativa, cómo *Il Gattopardo* apela a tradiciones o paradigmas anacrónicos o inconsistentes entre sí, resultando en un relato desequilibrado. Ante esto, Harald Roalkvam propone ubicar la novela en una especie de encrucijada entre distintas corrientes. El noruego decide analizar la obra a la luz de los que para él son los dos paradigmas literarios que mayor influencia tienen en la narración, y concluye que la excepcionalidad de la novela está justamente en lograr el sincretismo entre el “paradigma decimonónico”, cuyo ejemplo por excelencia es la novela histórica, y el “paradigma modernista” de principios del s. xx. Según él: “l’uso sapiente di repertori romanzeschi diversi consente di alternare distacco autoriale e soggettivismo lirico-descrittivo di matrice decadente”.⁶⁰

Para Roalkvam una novela como *Il Gattopardo*, y más aún su éxito, son posibles sobre todo gracias al momento de coyuntura, tanto en la historia (la pos-

⁵⁹ Giuseppe Tomasi di Lampedusa *apud* Gioachino Lanza Tomasi, “Premessa” a *Il Gattopardo*, p. 9

⁶⁰ Harald Roalkvam, “*Il Gattopardo*” di Giuseppe Tomasi di Lampedusa fra paradigma ottocentesco e narrativa modernista, pp. 105 - 106.

guerra) como en la literatura (la crisis del neorrealismo) en el que se inscriben, pues llaman a una aguda y muchas veces incómoda revisión del *status quo*:

La Seconda guerra mondiale aveva determinato il ritorno, attraverso il neorealismo, a un rapporto d'interazione fra individuo e storia. Rispetto a questa tendenza *Il Gattopardo* si presentava come qualcosa di radicalmente diverso, destinato, almeno nell'immediato, a una comprensione solo parziale.⁶¹

Para recapitular sobre el papel de la narración histórica al interior de la novela de Tomasi di Lampedusa, conviene puntualizar que, si bien ésta busca la representación de un pasado posible, se separa de la forma tradicional de la novela histórica en ciertos puntos notables.

En primer lugar cabe destacar el aspecto actorial del relato, al que ya Lukács prestaba particular atención; pues si bien el príncipe Fabrizio Salina, así como los miembros de su familia, pueden en un primer momento ser considerados como las personalidades representativas de su época, hecho que el filósofo húngaro encontraba como núcleo del funcionamiento de la novela histórica, nos indica Roalkvam que:

Se il paradigma ottocentesco richiedeva personaggi dotati di ambizioni tali da consentire una rappresentazione della storia che potremmo definire eventuale e oggettivante, ne *Il Gattopardo* essa è – come rileva Samonà – fatta fermentare nella mente del protagonista. L'inettitudine e la propensione all'introspezione lo inducono a schivare l'intersoggettività intrinseca della storia, la quale, di conseguenza, è vista in maniera più soggettiva e, proprio per questo, profondamente diversa da quella degli eroi ottocenteschi.⁶²

⁶¹ Harald Roalkvam, *op. cit.*, p. 106.

⁶² *Ibid.*, p. 103.

Por otro lado, también cabe destacar que, como avisaba ya el autor, no aparecen ni Garibaldi ni los otros personajes de la época, es decir que no aparecen ficcionalizados en la novela personajes históricos, lo cual era un recurso bastante socorrido por Scott. Única excepción para Lampedusa es el coronel Pallavicino, sobre el cual se hablará más adelante.

Esto nos lleva a uno de los puntos más relevantes, que es el hecho de que en esta novela el acontecimiento histórico real no es presentado como la realidad objetiva en la que se inscriben las acciones de los personajes, sino más bien como un relato filtrado a través de la subjetividad de los mismos, y cuya fidelidad es por lo tanto relativa. Aspecto éste que viene acompañado por las imprecisiones presentes en la configuración diegética, tanto espacial como temporal, del relato. También sobre esto se habrá de profundizar más adelante.

Finalmente, hay que notar cómo ni el autor ni sus críticos hagan referencia a una pericia documental anterior a la escritura como era el caso de Scott, de Manzoni y de Eco. Esto lleva como consecuencia una actitud distinta hacia la representación del pasado, pues ahí donde los otros narradores insistían en hacer evidente al lector la plausibilidad de los acontecimientos narrados dentro del contexto histórico real, el narrador de *Il Gattopardo* parece dar por sentada la credibilidad de su relato. Dicho

de otro modo, ahí en donde el narrador manzoniano o el scottiano se valen de un soporte documental, incluso historiográfico, para construir la verosimilitud, objetivo último de cualquier ficción histórica (y de casi cualquier ficción en general), el narrador gatopardiano alcanza el mismo objetivo por medios que a primera vista parecen más inmateriales.

Ante todo lo anterior, Roalkvam avisa que: “Solo muovendo da una concezione del romanzo storico rigorosamente ottocentesca si può negare a *Il Gattopardo* l'appartenenza a tale genere”.⁶³ Y si bien es evidente que esta novela no utiliza los procedimientos propios de la novela histórica tradicional para elaborar la representación, el reconocimiento e incluso la crítica de la historia, lo cierto es que dicho objetivo es alcanzado por una vía particular y propia de la escritura de Tomasi di Lampedusa.

Siendo así, la cuestión que queda en el aire es la de dilucidar cuál es esa vía particular por la cual Giuseppe Tomasi di Lampedusa construye el relato histórico del *Risorgimento* a través de su novela.

⁶³ Harald Roalkvam, “*Il Gattopardo*” di Giuseppe Tomasi di Lampedusa fra paradigma ottocentesco e narrativa modernista, p. 103.

2.4 Memoria, relato e historia

Memory is the space in which a thing happens for a second time.

Paul Auster

2.4.1 Narración y memoria

2.4.1.1 Precisiones de rigor

Los estudios sobre la memoria representan un campo tan vasto para el análisis que para abordarlos en este trabajo se requiere, por principio, un par de precisiones de rigor.

En primer lugar, es fundamental aclarar que de entre todas las perspectivas de análisis aplicables al tema, aquí nos interesarán casi exclusivamente los puntos de relación y comunicación que el fenómeno que conocemos como memoria mantiene con la forma discursiva que conocemos como relato. Con esto en mente es posible también establecer una premisa fundamental para el análisis que se ha de realizar, y que puede enunciarse como un estribillo (paralelo al estribillo adoptado por Ricoeur: “la memoria es del pasado”):⁶⁴ la memoria tiende al relato. Aunque de inmediato esta afirmación pudiera parecer arbitraria, en una segunda mirada parece sostenerse con fuerza, ya sea desde la

⁶⁴ *cfr.* Paul Ricoeur, *La memoria, la historia, el olvido, passim*.

experiencia cotidiana del recordar, hasta la vía de aproximación que tienden a tomar los estudios interesados en ésta. “[O]ur memory tells us stories”,⁶⁵ afirma el premio nobel en economía Daniel Kahneman.

En el mismo sentido, el etnólogo Marc Augé afirma:

Partir en busca del recuerdo más antiguo es una experiencia extraña y decepcionante, pues es extraño que nos conformemos con dejar que acudan las imágenes – con la ayuda de otro si es aún posible – sin intentar ponerles una fecha, situarlas, relacionarlas, en definitiva, *convertirlas en un relato* [cursiva mía].⁶⁶

En estas líneas Augé saca a colación, evidenciando su estrecha relación con el relato, uno de los procesos más importantes de la memoria, y que serán de capital relevancia para el análisis de las siguientes páginas: la rememoración. Del mismo modo, de manera más sintética, Paul Ricoeur hará la siguiente afirmación: “Encaminada [...] hacia la oralidad, la rememoración lo es también hacia el relato”,⁶⁷ con lo que además nos adelanta que si la memoria tiende al relato, lo hace en su forma de memoria declarativa y por medio del proceso de la rememoración, sobre todos estos conceptos se volverá más adelante.

Conviene en este punto advertir que es justamente en el relato donde se buscará hacer confluír los caminos de la memoria y de la Historia. De tal modo, en las reflexiones de Ricoeur la naturaleza narrativa que empa-

⁶⁵ Daniel Kahneman, *The riddle of experience vs. memory*, [video], TED org., feb. 2010. Disponible en <<http://goo.gl/z89HDf>>.

⁶⁶ Marc Augé, *Las formas del olvido*, p. 28.

⁶⁷ Paul Ricoeur, *op. cit.*, p. 168.

renta historia y memoria es puesta en evidencia y de hecho forma parte necesaria del camino para alcanzar uno de sus cometidos, el de demostrar que “la memoria es matriz de la historia”.⁶⁸ Así pues, el motivo por el cual en este trabajo la naturaleza narrativa de ambos campos pasa al primer plano se debe justamente a que el objetivo es determinar el papel que memoria e historia juegan en la realización de un relato de ficción.

El análisis que se realizará durante las siguientes páginas, en lo concerniente al tema de la memoria, se apoyará casi exclusivamente en el estudio sobre la fenomenología de la memoria y la epistemología de la historia realizado por Paul Ricoeur, en su obra *La memoria, la historia, el olvido*. Esto parece posible, sobre todo, gracias a que, en la persecución de sus objetivos el filósofo francés toca a profundidad los puntos de análisis de nuestro trabajo, y los excede, ofreciendo un campo muy vasto sobre el cual trabajar.

2.4.1.2 De la memoria al relato

En este punto conviene volver sobre la obra de Ricoeur para demarcar los puntos en que su recorrido teórico se encuentra con la labor que nos ocupa, comenzando por una triada básica de conceptos: memoria individual, recuerdo y rememoración.

⁶⁸ Ricoeur, *La memoria, la historia, el olvido, passim*.

Así pues, justo al inicio de su texto Ricoeur busca demostrar la independencia de la memoria respecto a la imaginación, para lo cual resulta necesario distinguir entre el recuerdo-imagen que se presenta a la consciencia como fruto del trabajo de rememoración y la imagen ficticia, imaginaria en pleno derecho. Para abordar esta problemática, el estudioso francés advierte su intención de partir indagando sobre la naturaleza del recuerdo.

En este sentido: “un primer rasgo caracteriza al régimen del recuerdo: la multiplicidad y los grados variables de distinción de los recuerdos”.⁶⁹ Cabe anotar que, según Ricoeur, todos los tipos de recuerdos tienen en el fondo el principio del acontecimiento singular, ya que “nos acordamos de lo que hicimos, sentimos o aprendimos, en una circunstancia particular”.⁷⁰

Ahora bien, se tiene que todos los distintos tipos de recuerdo poseen una primera característica común, el hecho de ser, independientemente de su complejidad, imágenes mentales que, como tales, implican la “presencia de lo ausente”. Esta implicación es el principal rasgo que el recuerdo comparte con la imagen ficticia, y sobre este eje es que giran las indagaciones del autor en su esfuerzo por encontrar

⁶⁹ Ricoeur, *op. cit.*, p. 42.

⁷⁰ *Id.*,

el punto de separación entre memoria e imaginación. Una primera aproximación es afirmar que el recuerdo, en tanto que imagen, es una huella no sólo de algo ausente, sino de algo que está ausente porque pertenece al pasado: “la imagen pura y simple sólo me trasportará al pasado si efectivamente fui a buscarla al pasado”,⁷¹ es decir que su original (la experiencia que se recuerda) pertenece a la historia personal del individuo y puede en verdad ser hallado ahí. Como se puede ver, la distinción fundamental entre la imagen ficticia y el recuerdo estriba en que éste tiene una base real, localizable en un punto del pasado, mientras que la otra sencillamente no la tiene. Para Ricoeur así enunciada parece frágil la hipótesis y hay que pensar, entonces, en una de las “formas” más interesantes de la memoria que es la rememoración.

En primera instancia se debe considerar que “los recuerdos pueden ser tratados como formas discretas de límites más o menos precisos, destacándose sobre lo que se podría llamar el fondo memorial”.⁷² Visto de este modo, la rememoración puede ser entendida como un proceso de búsqueda que se emprende a través de este “fondo memorial” para recuperar un determinado recuerdo. Es, de cierta manera, la lucha de la consciencia contra el olvido, una lucha que no siempre es igualmente

⁷¹ Ricoeur, *La memoria, la historia, el olvido*, p. 76.

⁷² *Ibid.*, p. 42

victoriosa y, por lo tanto, fructífera. El resultado de la rememoración está relacionado con la calidad del recuerdo recuperado y una característica principal de este proceso es la interferencia que es provocada por la yuxtaposición natural de los recuerdos en el fondo memorial. El punto importante es justamente lo que ocurre al final del proceso de rememoración: el fenómeno del *reconocimiento*.

Considero el reconocimiento como el pequeño milagro de la memoria [...]. Cuando se produce, entre los dedos que hojean un álbum de fotos o el reencuentro inesperado con una persona conocida o en la evocación silenciosa de un ser ausente o desaparecido para siempre, se escapa la exclamación: '¡Es él! ¡Es ella!'. Y la misma expresión acompaña progresivamente, con colores menos vivos, *un acontecimiento rememorado*, una habilidad recuperada, un estado de cosas nuevo promovido al reconocimiento, a la 'reconocición'. Todo el hacer-memoria se resume así en el reconocimiento. [cursiva mía]⁷³

Como se ve, el reconocimiento se puede entender como el "cierre" del trabajo de rememoración, pues es el momento en que el recuerdo buscado es hallado y, valga la redundancia, reconocido, no como la imagen actual de lo que fue, sino como la experiencia misma que la puso ahí.

El reverso de las conclusiones de Ricoeur en su investigación sobre el punto de quiebre entre memoria e imaginación sería el punto de encuentro entre estos dos campos, que a su modo concluye en un punto de encuentro entre el relato de la memoria, al que insistentemente se ha aludido, y el relato ficcional.

⁷³ Ricoeur, *op. cit.*, p. 634.

De tal modo, el reverso de la distinción entre memoria e imaginación se da concediendo que la “forma final”, en que ambos se presentan a la consciencia, tiene, al menos en apariencia, las mismas características, y más aún, ambos tipos de materia son susceptibles de ser hechas convivir en un mismo discurso.

Ante esto, es posible considerar un punto de contacto entre memoria e imaginación sobre el cual Ricoeur no abunda, pero que salta a la vista en cuanto se propone la cuestión sobre los materiales de la imaginación. Una guía útil en este campo es el concepto de *Bild* que según Husserl (siempre citado por Ricoeur) se refiere a las “presentificaciones que describen algo de modo indirecto”:⁷⁴ no se habla, pues, del recuerdo, pero tampoco de pura ficción, sino de imágenes que “podrían ser leídas como imagen presente o como imagen que describe una cosa irreal o ausente”.⁷⁵

El *Bild* nos permite pensar en el trabajo de la imaginación como una labor de construcción (paralela, como se decía, a la labor de búsqueda de la memoria). Es posible, entonces, advertir que en esta labor de construcción perviva una cierta dependencia de la memoria, misma que se puede localizar en el juego de referentes desde los que se construye la ficción; es decir que la imagen ficcional, y en particular la relacionada con la obra de arte, puede entenderse como un *collage* compuesto a

⁷⁴ Ricoeur, *La memoria, la historia, el olvido.*, p. 69.

⁷⁵ *Id.*

partir del material contenido en la memoria del sujeto que imagina. Un ejemplo claro de esto es la comparación de distintas experiencias de la lectura de una misma obra. Más aún, es de mi opinión que esta dialéctica entre memoria e imaginación, en donde la primera provee, de manera indirecta, la materia prima a la segunda, es justamente lo que hace posible que lugares como Comala o la Donnafugata de *Il Gattopardo* puedan percibirse como lugares muy verosímiles, representativos de determinada época o espacio encontrados en la realidad, aunque ficticios.

Se ha ya aludido bastante al aspecto narrativo de la rememoración, y para hablar con propiedad de esto es necesario recurrir a la memoria en su fase *declarativa*, como la llama el filósofo francés.

Hasta aquí se ha dado por sentado el hecho de que todos los procesos descritos pertenecen al campo de la memoria individual; es el sujeto desde su interioridad⁷⁶ el que revuelve su memoria, buscando traer los recuerdos al frente de su consciencia. Es pues el propio sujeto en su soledad⁷⁷ el que emprende el laborioso viaje por el “fondo memorial”

⁷⁶ No se abordarán aquí las reflexiones de Ricoeur entorno a lo que él llama “la tradición de la mirada interior”, pero se remite al lector a su texto para mayores especificaciones. *cfr.* Paul Ricoeur, *op. cit.*, pp. 128 - 143.

⁷⁷ Soledad relativa, como anotará el autor, pues no se deja escapar la participación del otro dentro del trabajo de rememoración propio, con lo que se abre el conflicto de la atribución del recuerdo y de la contraposición entre “reflexividad” y “mundaneidad”. La conclusión de este debate particular es que los procesos de la memoria se dan siempre de adentro hacia afuera, del sí al mundo, y que al final “es en la esfera propia donde se constituye la experiencia del otro como extraño” *cfr.* Paul Ricoeur, *op. cit.*, pp. 154 - 162.

que implica el trabajo de rememoración. Hasta aquí, pues, la memoria es competencia de la más absoluta intimidad y sólo en su fase declarativa comienza a volverse un asunto de la esfera social. Vale la pena repetir aquí las palabras ya citadas del autor:

En su fase declarativa, la memoria entra en el ámbito del lenguaje: una vez expresado, pronunciado, el recuerdo es ya una especie de discurso que el sujeto mantiene consigo mismo [...]. Encaminada así hacia la oralidad, la rememoración lo es también hacia el relato.⁷⁸

Dicho de otro modo, la memoria declarativa es el relato, o de menos la matriz del relato del pasado de un sujeto.

Ahora bien, al dar cuenta de un recuerdo se unen en un mismo proceso por un lado las operaciones de selección y ordenamiento de acontecimientos propios de la narración y, por otro, las operaciones de búsqueda y reconocimiento propias de la rememoración.

Más aún, el relato del recuerdo puede dar un paso atrás y volverse relato del recordar, en el que ya no sólo se narrará el recuerdo como tal, en tanto que acontecimiento o hecho singular, sino que, mediante juegos narrativos (como de analepsis y prolepsis entre otros) que actualicen continuamente el relato, se representará indirectamente el esfuerzo mismo que implica el trabajo de rememoración (a través de lo que podríamos considerar un esfuerzo paralelo del trabajo de narración).

⁷⁸ Ricoeur, *La memoria, la historia, el olvido*, p. 168.

Cabe destacar un punto importante que, en su calidad de proceso, tienen en común la narración y la rememoración: el concepto de organización, que a su vez remite a una necesaria idea de espacialidad y temporalidad. La narración consiste en seleccionar acontecimientos y organizarlos jerárquicamente en un discurso. Por su parte, la rememoración consiste en “viajar” de un recuerdo en otro, estableciendo conexiones que nos conduzcan al recuerdo-meta ambicionado, como si éstos fueran nodos en una red.

Se puede pensar en ambos procesos como dos vectores paralelos; mientras que en uno el recorrido representa la progresividad del relato que tiende hacia el cierre, en el otro el recorrido es la actualización del recuerdo que tiende al reconocimiento (¿y no habíamos ya hablado de éste como el “cierre” del proceso de rememoración?).

Tras esta metáfora de los vectores, se puede sugerir otra metáfora gráfica que ayude a comprender la íntima relación que puede llegar a establecerse entre la narración y la rememoración; es la de una red (el fondo memorial) cuyos nodos son los recuerdos, en la que se marca un recorrido específico: el de la rememoración, al cual se superpone una línea, la del discurso narrativo. De este modo, algunos de los nodos atravesados por la rememoración se volverán puntos de la línea de la narración, es decir, partes del relato. Más aún, entre más coincida el trayecto

de la línea del discurso narrativo con el trayecto de la rememoración, más influenciada se verá la estructura del relato por la estructura de la rememoración. Y si estas dos líneas llegasen a coincidir por completo, lo que tendremos es el relato mismo de la memoria del que se hablaba más arriba; es decir, la narración que da cuenta del trabajo laborioso para recuperar un recuerdo.

Con la metáfora apenas descrita, lo que se busca es sugerir una manera de explicar la lógica que subyace a algunas formas narrativas que han terminado por constituir géneros literarios, como lo son la memorialística, la autobiografía y la novela psicologista: todas éstas, tradiciones que un crítico u otro han relacionado en algún momento con el trabajo de Tomasi di Lampedusa.

2.4.2 La memoria colectiva y la Historia

Hasta aquí se han sugerido algunas consideraciones para analizar la relación que la memoria guarda con la narración y con el relato en última instancia. Por otro lado, como se propuso más arriba, la memoria también presenta una fuerte relación con el relato histórico, y este fenómeno no escapa a Paul Ricoeur, quien no dejará de sostener a lo largo de su texto que al final “la memoria es matriz de la historia”.

Ahora bien, para abordar la relación entre memoria e historia, conviene

volver sobre el concepto de memoria declarativa. Recapitulando, se decía que ésta se da en el momento en el que el trabajo interior de rememoración desemboca en el relato de la historia personal del sujeto que recuerda. Por otro lado, gracias a que dicho relato puede ser exteriorizado, la memoria, con toda la carga de su fenomenología, entra en el campo social o de la intersubjetividad. Para explicar cómo se da el salto de la memoria individual a la colectiva, conviene destacar la importancia del papel que juega el relato de la memoria declarativa durante dicho proceso, ya que la primera afirmación pertinente sería que la memoria colectiva es sólo posible en un contexto donde los recuerdos individuales son compartidos entre las personas pertenecientes a un grupo social determinado.

En síntesis, el autor se pregunta de qué manera se está autorizado a hablar de una consciencia colectiva, como lo hace la sociología, en el mismo sentido en que se habla de una consciencia individual, que es el campo de la psicología. Ante esto, la solución más plausible parece ser que las dinámicas de la intersubjetividad hacen posible que se hable de entidades colectivas por analogía con la experiencia individual. Es decir que sólo gracias a una “traslación analógica” es posible “atribuir a un *no-sotros* las prerrogativas de la consciencia y, por lo tanto, de la memoria:

su carácter de *mía*, continuidad, polaridad pasado – futuro”⁷⁹ Así, paralelo al recuerdo del sujeto, podemos ubicar el acontecimiento pasado recordado por la comunidad, pero sobre todo, mientras en el fuero interior del individuo se da un trabajo de rememoración para “rescatar” su pasado personal del olvido, en la comunidad se instaure la conmemoración de los hechos y personajes significativos con la finalidad de “mantener vivo” el pasado del pueblo. Ricoeur lo plantea de este modo:

En esta hipótesis que traslada a la intersubjetividad todo el peso de la constitución de las entidades colectivas, lo importante es no olvidar nunca que *sólo por analogía, y con relación a la consciencia individual y a su memoria, se considera a la memoria colectiva como una selección de huellas dejadas por los acontecimientos que afectaron el curso de la historia de los grupos concernidos, y se le reconoce el poder de escenificar estos recuerdos comunes con ocasión de fiestas, de ritos, de celebraciones públicas [cursiva mía].*⁸⁰

Es importante recordar que el principio de analogía permanece siempre activo en los cimientos de toda elaboración de la memoria colectiva. Por lo tanto cabe suponer que este principio mantiene perennemente abierto un canal de comunicación entre lo individual y lo colectivo, entre el sujeto que recuerda/rememora y el grupo que celebra/conmemora.

Ahora, cabe suponer que así como la memoria individual tiende al relato del pasado personal (memorialística, autobiografía), se puede esperar que la memoria colectiva tienda al relato del pasado colectivo: la historia.

⁷⁹ Ricoeur, *La memoria, la historia, el olvido*, p. 156.

⁸⁰ *Id.*

El salto aquí dado es inmenso, y aunque este recorrido se puede validar desde la tesis principal de Paul Ricoeur, según la cual “la memoria es matriz de la historia”, parece conveniente acotar una precisión que surge del análisis que el autor realiza de las teorías de Maurice Halbwachs: “la historia sólo comienza en el punto en que termina la tradición’. El rol de la escritura [...] es considerado por el autor como el principio de distanciamiento de la ‘narración estructurada’ en la que se deposita la historia”.⁸¹

Como se utiliza aquí, el término “tradición” se puede entender como un relato o un conjunto de relatos que son transmitidos de una a otra generación a través de las fiestas, los ritos, los monumentos, pero sobre todo de la oralidad. Mientras que la historia es, en palabras pobres, la narración elaborada por la práctica que Ricoeur llama “operación historiográfica”, y afianzada por el soporte de la escritura, que atraviesa cada fase de dicha práctica. Así pues, podemos deducir de las palabras de Halbwachs y Ricoeur que la historia es sólo uno de los relatos posibles de la memoria colectiva: “Hay varias memorias colectivas. En cambio ‘la historia es una’”.⁸² Este tipo de relato se distingue por una serie de características particulares (varias de las cuales se abordaron el segundo capítulo), de las cuales la principal es

⁸¹ Ricoeur, *op. cit.*, p. 511.

⁸² *Ibid.*, p. 512.

la “exigencia de veracidad” que tanto menciona el filósofo francés, y que corre paralela a la exigencia de fidelidad de la memoria.

El punto en que nuestra atención se concentra es el espacio de comunicación constante que hay entre autobiografía e historia, que de entrada se antoja como un constante ir y venir por el puente que se ha delineado entre la memoria individual y la colectiva. Ante esto, Tomasi di Lampedusa ya se pronuncia en favor de la estrecha relación entre los dos campos narrativos en su introducción a los *Ricordi d’infanzia*:

Quando ci si trova sul declino della vita è imperativo cercar di raccogliere il più possibile delle sensazioni che hanno attraversato questo nostro organismo [...]. Quello di tenere un diario o di scrivere a una certa età le proprie memorie dovrebbe essere un dovere ‘imposto dallo stato’: il materiale che si sarebbe accumulato dopo tre o quattro generazioni avrebbe un valore inestimabile: molti problemi psicologici e storici che assillano l’umanità sarebbero risolti. Non esistono memorie, per quanto scritte da personaggi insignificanti, che non racchiudano valori sociali e pittoreschi di prim’ordine.⁸³

La contraposición que buscamos entre el ámbito de lo individual y lo colectivo, sugiere aún otra serie de consideraciones que tienen que ver con la percepción del tiempo. Sobre esto vale la pena evocar la teoría de las duraciones del tiempo histórico propuesta por Braudel, según la cual los procesos de la historia, de acuerdo con su naturaleza, pueden ser valorados por un sistema de escalas temporales “según un esquema

⁸³ G. Tomasi di Lampedusa, *I racconti*, pp. 25 - 26.

que recuerda la triada ‘estructura, coyuntura, acontecimiento’”.⁸⁴ La cuestión a plantear sería entonces cuál es la relación entre el tiempo de la vida de un individuo y el esquema tripartito del tiempo histórico: larga duración, coyuntura, corta duración. ¿Se puede equiparar el esquema de las etapas de la vida (el de cuatro fases: infancia, juventud, madurez y vejez, que sugiere Tomasi di Lampedusa en los *Ricordi*, por ejemplo) al del tiempo histórico, o resulta mejor considerar el tiempo de la vida de un individuo como una cuarta forma que habría que acomodar después de la corta duración de la historia? Frente a estas cuestiones, aquí nos concentraremos sobre todo en la percepción temporal que se tenga de un mismo acontecimiento que sea material tanto del relato de la memoria individual como en el de la memoria colectiva. Dicho de otro modo, la pregunta sobre la que nos interesará reflexionar es la siguiente: ¿qué cambia cuando un acontecimiento (digamos la muerte del Rey Umberto I, evocada en el texto autobiográfico de Tomasi di Lampedusa) es a la vez el recuerdo-acontecimiento singular de la autobiografía y el hecho histórico del libro de texto (si es que puede ser ambas cosas a la vez)? Se puede adelantar en este punto que, en el análisis que se llevará a cabo en el último capítulo de este

⁸⁴ Ricoeur, *La memoria, la historia, el olvido*, p. 249.

trabajo, la cuestión apenas delineada se retomará, ya no desde la perspectiva del autor para quien los hechos narrados en *Il Gattopardo* sólo pueden haber sido aprendidos como historia y no recordados desde su experiencia individual, sino desde la perspectiva de los personajes de la novela, quienes experimentan de primera mano algunos de los acontecimientos que pasarán a formar parte de su historia nacional.

Esta última cuestión reclama la urgencia, llegados a este punto, de iniciar el análisis de *Il Gattopardo* que se propondrá en las siguientes páginas y cuyo fin último es el de indagar cómo son representados los acontecimientos históricos que se identificaron en la primera sección de este capítulo, para determinar cuál es la forma que asume el relato de la Unificación Italiana dentro de la narración de *Il Gattopardo*, no sin antes pasar por una reflexión a propósito de la estructura narrativa de la novela, misma que nos brindará un espacio para el análisis en el cual moverse más ágilmente.

Capítulo 3

La construcción del relato

En las páginas que siguen, se propondrá un análisis de la estructura narrativa de *Il Gattopardo*. Esta propuesta de análisis parte del presupuesto de que un relato es, en primera instancia, la construcción de un mundo de acción humana.¹ Dicha aseveración establece de inmediato un segundo presupuesto, y éste es que existe un puente que comunica constantemente el relato, es decir el mundo inventado, con la realidad; ya White advertía que “la narrativa es un metacódigo, un universal humano sobre cuya base pueden transmitirse mensajes transculturales acerca de la naturaleza de una realidad común”.²

Con estas premisas de base, cabe suponer que la representación de la historia en una novela ambientada en el pasado permea tanto el contenido como la forma (el uso del término mismo de “ambientación” es una clara pista de ello), es decir la constitución del mundo construido mediante el acto narrativo, o mundo narrado.

¹ *cfr.* Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva*, p.10.

² Hayden White, “El valor de la narrativa en la representación de la realidad” en *El contenido de la forma*, p. 17. También *cfr.* Hayden White, “El texto histórico como artefacto literario”, p. 138.

3.1 Generalidades iniciales sobre la narración de *Il Gattopardo*

Para iniciar el análisis es conveniente definir cuál es la trama de la novela. Sobre esto, es posible notar que los acontecimientos aquí representados pertenecen a al menos tres líneas narrativas principales que funcionan contemporáneamente durante el relato: la vida del protagonista don Fabrizio Salina, la historia de la familia Salina durante los primeros 50 años del Reino de Italia y la historia de Italia durante sus primeros 50 años como nación unificada. En lo sucesivo se identificarán estas tres líneas narrativas como: la vida interior de don Fabrizio, la historia de la familia Salina y la historia de Italia.

De las tres líneas mencionadas, la principal se podría describir como la historia de una familia noble siciliana arrollada por las circunstancias en un momento de cambios históricos, como son los primeros 50 años del Reino de Italia.

Cuando se habló, en el capítulo 2 de este trabajo, sobre la forma de la novela histórica, se comentó que este género suele cargar con la expectativa de los lectores de que se realice una representación fiel del momento histórico en que suceden los acontecimientos relatados. Dado este marco de expectativas, los autores de novelas como *Il Gattopardo*, que pretenden dar cuenta de acontecimientos que pudieron haber ocurrido en la realidad, procurarán que su mundo narrado sea un

reflejo de la misma, trayendo a su universo elementos que pueden ser encontrados en el nuestro.

Con estas consideraciones de base, el análisis aquí sugerido se conducirá de la siguiente manera: primero se delimitará la diégesis del relato, relacionando sus elementos con los elementos de la realidad: de este modo se llegará al análisis del juego referencial mediante el cual el relato adopta sus características epocales, que le dan la apariencia de la Sicilia del s. XIX. En un segundo momento se analizará la figura del narrador, importante ante todo por su papel como fuente primordial de la información narrativa. Interesará especialmente entender cuál es la posición que ocupa con respecto a su narración, de lo cual se desprenden elementos de interés como su distancia, tanto temporal como narrativo-discursiva, con respecto a la historia, así como su nivel de participación/influencia en el mundo narrado. Se verá pues, al hablar de la memoria, cómo su situación narrativa es la característica que le da la posibilidad de convertirse en el punto de cierre del relato histórico en la novela.

3.2 El mundo narrado: la Sicilia de *Il Gattopardo*

Si se acepta el postulado de que un relato conlleva la construcción de un “mundo de acción humana”, se tiene entonces que ese “mundo narrado

se inscribe sobre coordenadas espaciotemporales concretas que son el marco necesario a esa acción humana”.³ Así pues, el mundo delimitado por tales coordenadas es lo que se conoce como universo diegético:

el universo diegético de un relato, independientemente de los grados de referencialidad extratextual, se propone como el nivel de realidad en el que actúan los personajes; un mundo en el que lugares, objetos y actores entran en relaciones especiales que sólo en ese mundo son posibles.⁴

Dado esto, el mundo que se construye a través de un relato es un mundo de reglas propias, las cuales son dictadas por el discurso que lo enuncia y, al enunciarlo, lo constituye.

En la ficción realista y en la histórica existe la tendencia a disimular en mayor o menor medida su carácter ficcional, configurando una diégesis con un alto grado de referencialidad extratextual,⁵ realizando secuencias temporales que sigan una cronología natural, enmarcando sus acciones en espacios que son tomados del mundo real o que se le asemejan demasiado, y poblando sus espacios incluso con personajes históricos reales.

Al hablar del mundo construido por la novela de Tomasi di Lampe-

³ L. A. Pimentel, *op. cit.*, p. 17.

⁴ *Id.*

⁵ Por referencialidad extratextual me refiero a los elementos de la realidad fuera del texto que un relato adopta para configurar su propio universo diegético. Estos mecanismos se pueden encontrar en cualquier tipo de relato (por ejemplo la novela fantástica *Stardust* inicia ubicando la acción en una región de la Inglaterra del s. XIX) sin embargo, en algunos tiene más peso y relevancia que en otros.

dusa desde la perspectiva espacial, es claro que los personajes de ésta existen sobre todo en el espacio, que muy específicamente se identifica con la isla de Sicilia, cuya descripción y recorrido a lo largo del relato refuerza lo que Barthes llama “el efecto de realidad”, es decir un trabajo de referencialidad que sirve para crear la sensación de realismo en el relato, como explica Pimentel: “Entre algunos de los recursos lingüísticos utilizados para producir la ilusión referencial, destaca [...] el uso sistemático de nombres propios con referentes extratextuales ‘reales’ y fácilmente localizables”.⁶

El punto es que al construir este grado de referencialidad se logrará que el lector tenga una idea clara del espacio geográfico en el que se desarrolla la acción, apoyándose de su conocimiento del mundo o incluso de su experiencia personal. Cabe destacar aquí que los lugares descritos en la novela tienden a ser delimitados de manera más o menos precisa, es decir que se pone algo de cuidado en explicar sus límites espaciales, por ejemplo, mediante las especificaciones geográficas de su ubicación que se logran las más de las veces echando mano de relaciones de distancia con otros puntos como la ciudad de Palermo (ejemplo de esto es la narración del largo viaje a Donnafugata), así

⁶ L. A. Pimentel, *El relato en perspectiva*, p. 31.

como, al interior de una ciudad, explicando el recorrido con nombres de calles y de plazas.

Sumado a lo anterior, puesto que para la narración es fundamental el hecho de que se desarrolle en la isla de Sicilia, el texto construye un espacio cargado de elementos que se presumen particulares de esta región, elementos que van desde la descripción del clima y la orografía de la zona, hasta las consideraciones antropológicas sobre los personajes que la habitan. Interesa entonces insistir sobre el efecto de realidad que estos instrumentos descriptivos procuran.

Lo relevante es que en el texto se ponen en práctica una serie de procedimientos que organizan los elementos necesarios para construir un espacio verosímil, que el lector pueda, al menos en cierta medida, empatar con su realidad. Dicho trabajo narrativo cobra particular interés cuando se nos enfrenta a los lugares que aquí serán llamados “semi-ficcionales” como el Palacio Ponteleone en Palermo, o San Cono, el poblado del Padre Pirrone, y por supuesto Donnafugata.⁷ Todos

⁷ A propósito del epíteto “semi-ficcional” aplicado a Donnafugata y a San Cono, hay que comentar que se ha especulado sobre si estos poblados tienen un referente claro en el mundo real. A este respecto en 1962 Sciascia escribía: “La geografia del *Gattopardo* è di memoria e di fantasia insieme: luoghi che si compenetrano e fondono in altri, nomi giocati sulla mappa della Sicilia come su una scacchiera”, *apud* Pasquale Almirante, “Sciascia e i natali di Padre Pirrone a San Cono” [en línea], s. pág. Asimismo Tomasi di Lampedusa escribe en una carta de 1957: “Donnafugata come paese è Palma [di Montechiaro]; come palazzo è Santa Margherita [Belice]”, *apud* Fabio Cavallera, “L’enigma di Donnafugata e il mito del *Gattopardo*” en *Corriere della sera/ Archivio storico* [en línea], s. pág., ambos poblados ligados a la historia personal

estos lugares existen como tales solamente en la Sicilia de *Il Gattopardo*, aunque algunos comentaristas se han dado a la tarea de investigar en qué espacios de la realidad podrían estar inspirados.⁸ Entre estos espacios el más significativo es sin duda el poblado de Donnafugata, pues aquí se desarrollan tres de las ocho partes de la novela que además contienen varios de los acontecimientos fundamentales para la trama.

La construcción de Donnafugata comienza con el viaje de Palermo al *paese*, y desde el principio se comienzan a perfilar los elementos que constituyen la sensación de realismo que le rodea. Así pues, en una primera síntesis del viaje, el narrador explica cómo “Si erano attraversati paesi dipinti di azzurro tenero, stralunati; sui ponti di bizzarra magnificenza si erano valicate fiumare integralmente asciutte; si erano costeggiati disperati dirupi che saggine e ginestre non riuscivano a consolare”.⁹ En este punto inicial de la narración se recurre a una

del autor, ambos también distintos a la Donnafugata y a su palacio, ubicados en la provincia de Ragusa. Por otro lado, las especulaciones sobre si el San Cono del *Gattopardo* se corresponde con el poblado homónimo ubicado en el extremo de la provincia de Catania, se abre en el momento en que el narrador de la novela apunta que aquél era “un paese piccino piccino che adesso, in grazia degli autobus, è quasi una delle stie-satelliti di Palermo, ma che un secolo fa apparteneva, per così dire, a un sistema planetario a sé stante, lontano com’era quattro o cinque ore carretto dal sole palermitano” (p. 69). Resulta entonces evidente cómo la relación de distancia entre Palermo y San Cono es diametralmente distinta entre la ficción y la realidad.

⁸ *cfr.* A. del Río *La configuración del espacio en la obra de Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, pp. 119 - 129.

⁹ Giuseppe Tomasi di Lampedusa, *Il Gattopardo*, Milano, Feltrinelli, 2008, p. 69. En lo sucesivo todas las citas a la novela corresponderán a esta edición y se señalarán sólo con el número de la página entre paréntesis al final de la cita.

descripción cargada de recursos retóricos cuyo efecto es el de crear una atmósfera que reviste a la Sicilia de la novela, caracterizada por la intensidad de sus colores y la resequedad de su ambiente, de modo que el lector aprenderá a identificar tales rasgos con la isla, lo cual es importante, pues la reiteración sistemática de este tipo de descripciones terminará por reforzar en el lector la sensación de que el espacio al que asiste en la ficción existe en realidad.

A estas primeras impresiones pronto se agregan otros elementos que refuerzan el cometido de construir un espacio verosímil: “Il viaggio era durato tre giorni ed era stato orrendo. Le strade, le famose strade siciliane per causa delle quali il principe di Satriano aveva perduto la Luogotenenza erano delle vaghe tracce irte di buche e zeppe di polvere”(p. 75). En este fragmento, ante todo, se apela a un conocimiento consabido acerca del paisaje siciliano: a pesar de que el lector no conozca personalmente el espacio que se describe, dará crédito a la veracidad del juicio que se hace sobre las rutas sicilianas, porque el narrador echa mano de la credibilidad que posee, ayudándose del adjetivo “famose”, así como del referente histórico del “principe di Satriano”, como argumentos que validen esta percepción.

El momento en que se llega al lugar donde se llevará a cabo el

último almuerzo del viaje, se comenta: “Quegli alberi [...] annunziavano parecchie cose: che si era giunti a meno di due ore dal termine del viaggio, che si entrava nelle terre di casa Salina” (pp. 69-70). En esta sección se comenzará a relatar el viaje de la Villa hasta Donnafugata, y, como ya se advertía, éste se construye a través de una prolija sucesión de lugares y paisajes que crearán la idea de poder rehacer el camino hasta aquel poblado. En la cita, en resumen, se puede notar cómo el mecanismo utilizado es el de crear referentes reconocibles para el lector. Muchas veces en la construcción de Donnafugata así como de otros espacios dentro de la novela, se apelará a precisiones, a datos que, por la forma de su enunciación, pueden pasar por conocimientos consabidos y crear la ilusión de poseer un referente extratextual, mientras que en realidad no hay tal referente, sino que se asiste a un mecanismo netamente discursivo que tiene que ver con la organización:

Aunque [las referencias son] esenciales en una descripción, aunque el nombre propio en sí mismo sintetiza toda una realidad, sin modelos descriptivos, lógicos, taxonómicos, retóricos o culturales que los organicen, estos elementos lingüísticos tienden a la fragmentación o a la proliferación irrestricta de detalles.¹⁰

Así pues, como indica Pimentel, la organización según modelos establecidos es necesaria para reforzar la verosimilitud de una descripción,

¹⁰ L. A. Pimentel, *El relato en perspectiva*, p. 34.

pues a pesar de ser un mecanismo artificial ayuda a la percepción lectora a ordenar la información narrativa que recibe sobre el espacio (ya sean imágenes sensoriales o datos referenciales) en una secuencia reconocible y, probablemente, comparable con algún aspecto de la realidad. Es pues por este principio/necesidad de organización que los referentes artificiales pueden ser puestos en escena a la par de los referentes auténticos, con el resultado final de que el espacio en el que se desarrolla la historia de la novela es innegablemente un plano de existencia separado, y en el fondo irreconocible en nuestro plano de realidad, pero que resulta verosímil gracias a su enunciación, por lo cual el efecto de realidad es bastante poderoso.

Con respecto a la dimensión espacial de la novela, cabe mencionar un último elemento que tiene que ver con la galería de personajes por los que es habitado.

Se puede ver que la mayoría de los personajes se puede identificar como “los sicilianos”. Es evidente el trabajo que el narrador se toma por hacer pausas descriptivas y movimientos temporales para dotar a cada personaje, incluso a los de menor grado, de una cantidad suficiente de detalles y de historia, de modo que cada uno pueda ser reconocido por el lector como un individuo. El resultado de poner cada una de estas

invenciones individuales en un conjunto es que en el mundo construido que es la novela se asienta una población de personajes antropológicamente delimitada: los sicilianos. Es claro el empeño por representar los distintos estratos de la sociedad siciliana. Por ello, la galería de personajes tiene todo que ver con la dimensión histórica del relato, aquella que intenta ubicar la acción en una época determinada, e igualmente tiene que ver con la dimensión social y política, puesto que se pretende poner en evidencia las dinámicas sociales que se han adoptado durante la historia del ser humano; finalmente, claro está que los grupos de personajes guardan una íntima relación con el espacio. Así pues, la caracterización de los sicilianos, como aclara el mismo don Fabrizio, guarda una relación recíproca con Sicilia, que es el espacio en el que se desarrollan:

avrei dovuto aggiungere la Sicilia, l'ambiente, il clima, il paesaggio. Queste sono le forze che insieme e forse più che le dominazioni estranee e gl'incongrui stupri hanno formato l'animo [...]. Questa violenza del paesaggio, questa crudeltà del clima, questa tensione continua di ogni aspetto, questi monumenti, anche, del passato, magnifici ma incomprensibili perché non edificati da noi e che ci stanno intorno come bellissimi fantasmi muti [...]; tutte queste cose hanno formato il carattere nostro che rimane così condizionato da fatalità esteriori oltre che da una terrificante insularità di animo. (pp. 179-180)

Como puede observarse, el personaje principal en su *discorso sui siciliani* busca relacionar íntimamente la esencia de los personajes con la esencia de la isla misma. Aquí cobra particular relevancia el hecho de que el

espacio sea insular, es decir de que la natural separación que existe entre éste y el resto del mundo haga de sus habitantes una comunidad más o menos cerrada y con características especiales, las cuales a su vez se ven reflejadas en su entorno: “in ognuno di quei [sei] mesi [di estate all’anno] se un Siciliano lavorasse sul serio spenderebbe l’energia che dovrebbe essere sufficiente per tre” (p. 180) dice don Fabrizio.

Por último, cabe comentar el modo en que la presencia del y de lo extranjero también cobra relevancia en la construcción del espacio. Como extranjeros se cuentan a todos aquellos personajes que no son originarios de la isla, aún si son ciudadanos del Reino de Italia o del desaparecido Reino de las dos Sicilias. Esta separación etnográfica entre la Sicilia y el resto del mundo (que va de la mano con la separación geográfica que se comentaba más arriba) es un motivo común en la literatura producida en la isla: baste recordar a Sciascia que hace de este uno de los temas centrales dentro de sus narraciones (como en *// giorno della civetta*). Así pues, se puede ver que los personajes extranjeros son escasos en la novela, y al presentarse asumen características estereotípicas; tal es el caso de Chevalley di Monterzuolo con el que se entrevista don Fabrizio, así como del “contino” Cavriaghi, amigo de Tancredi, a quien este último le dirige las siguientes palabras: “poi

[Concetta] è siciliana fino al midollo delle ossa; non è mai uscita da qui; chi sa se si sarebbe mai trovata a Milano, un paesaccio dove per mangiare un piatto di maccheroni bisogna pensarci una settimana prima” (p. 169). En el fondo, la presencia escasa pero no prescindible de los personajes extranjeros tiene la función de resaltar las profundas diferencias étnicas, sociales, económicas, y demás, existentes entre los italianos provenientes de distintas regiones del Reino, particularmente entre aquellos del norte y aquellos del sur. Tanto Cavriaghi como Monterzuolo, pero también el rey Ferdinando o su heredero “Franceschiello”, ofrecen una visión de la isla que no se empata con la concepción que los sicilianos tienen de sí mismos. Ofrecen, pues, la mirada del otro que no comprende, porque no puede, la realidad a la que se enfrenta. Pero también son representantes del otro observado desde dentro, desde la perspectiva de los sicilianos: el otro portador de la ley, del poder y del gobierno, que sin embargo será rápidamente encasillado en una imagen estereotípica, sin llegar a ser comprendido y asimilado, así como las leyes, el poder y el gobierno que trae consigo:

Crede davvero Lei Chevalley, -dice don Fabrizio- di essere il primo a spere di incanalare la Sicilia nel flusso della storia universale? Chissà quanti imani mussulmani, quanti cavalieri di Re Ruggero, quanti scribi degli Svevi, quanti baroni angioini, quanti legisti del Cattolico hanno concepito la stessa bella follia. (p. 183)

En esta novela los personajes difícilmente son identificados con espacios distintos a los de su origen, lo cual representa, al final, la peculiar manera en que Tomasi di Lampedusa comenta la *questione meridionale*,¹¹ tema bastante vigente en sus tiempos.

3.3 El tiempo de la historia: el *Risorgimento*

En el siguiente capítulo se analizará a detalle de qué manera es representada la historia de Italia en la novela de Tomasi di Lampedusa. Pero un primer acercamiento al tema es inevitable cuando se busca analizar la estructura temporal de la misma.

Así como los límites espaciales de la acción de *Il Gattopardo* son claramente demarcados por medio de una serie de recursos descriptivos y de referencialidad, el narrador también echa mano de una serie de artefactos específicos para delimitar el marco temporal en el que se

¹¹ Se conoce como *questione meridionale* al debate que pretende analizar las condiciones que llevaron al subdesarrollo económico y a los consecuentes problemas sociales y políticos en el Sur de Italia después de la Unificación. El fenómeno comenzó a ser abordado desde los años inmediatamente posteriores a la proclamación del Reino de Italia, y ha sido a lo largo de la historia del país motivo de múltiples discusiones así como de políticas gubernamentales, entre las cuales resalta la instauración de un organismo público dedicado a los problemas del “Mezzogiorno” al inicio de los años 50, con lo que se retoma este tema que había sido hecho a un lado durante el fascismo. No obstante las múltiples políticas y soluciones propuestas durante la última parte del s. xx, las realidades sociales y económicas del Sur de Italia siguen siendo lejanas a las del Norte, y la *questione meridionale* no ha logrado resolverse por completo, pero ha evolucionado gracias a las características que en el siglo xxi ha adquirido la organización económica y social de Europa y del mundo. *cfr.* Treccani.it. L'enciclopedia italiana [en línea], s.v. “Meridionale, questione”, en: <<http://goo.gl/AUT3L6>>, y G. Petrillo, “Questione meridionale” in *Dizionario di Storia Moderna e contemporanea* [en línea], en: <<http://goo.gl/GJMY3T>>, fecha de consulta: 22 de marzo de 2014.

desarrolla la historia, respondiendo siempre al objetivo de generar un efecto de realidad, es decir la impresión de que los hechos relatados pudieron haber ocurrido en el plano de existencia del lector.

Ante esto, conviene destacar que en la novela histórica tradicional parte de la delimitación temporal recae en los mismos mecanismos que buscan subrayar la fidelidad histórica del texto. De este modo se vuelven relevantes ciertos elementos que conectan el relato ficticio con su referente real, tales como la inclusión de personajes y lugares históricos, así como la referencia explícita a la fuente o el documento histórico del cual se vale el autor para su narración: un ejemplo de esto es el recurso a los falsos manuscritos, como los presentados al inicio de ciertas novelas representativas del género, como *Ivanhoe*, *I promessi sposi* y *El nombre de la rosa*. A estos elementos cabría agregar, en el caso de ciertas novelas, la representación elaborada de acontecimientos realmente ocurridos, tales como batallas, huelgas, manifestaciones, sesiones del parlamento, discursos famosos, etc.¹²

En *Il Gattopardo*, en cambio, los mecanismos apenas descritos no son

¹² Por ejemplo en la novela *Guerra y Paz* de Leon Tolstoj se escenifican desde consejos de guerra y batallas famosas durante la invasión napoleónica en Rusia, hasta el paso del Gran Cometa de 1811. Algo similar ocurre en *La trilogía del siglo* del inglés Ken Follett. Y en la literatura italiana un ejemplo es *Controinsurrezione* de Valerio Evangelisti, donde se representa la caída de la república de Roma de 1849. Sin embargo, esto es mucho más evidente en el cine histórico, como en el caso de la adaptación de *Il Gattopardo* que incluye una larga secuencia de la insurrección de Palermo en mayo de 1860, que dentro de la novela sólo aparece comentada.

utilizados. A parte del referente temporal específico que implica la datación de cada parte, la historia de la Unificación italiana aparece casi siempre en segundo plano, presentada sobre todo como un comentario, o como el pretexto para una reflexión; y filtrada casi siempre por la percepción de alguno de los personajes o del mismo narrador focalizado en alguno de estos: “el discurso de la Historia llega a ser confuso, y nos lleva a la conclusión de que al narrador no le interesa la representación objetiva de la misma, sino su reflejo en la subjetividad de los personajes, de manera que el tiempo de la Historia está supeditado al tiempo subjetivo”.¹³

Así pues, se puede observar que en la novela los acontecimientos propios de la trama principal, es decir los que se refieren a la historia de la familia Salina, se entrelazan con los acontecimientos de la historia italiana (tales como el desembarco de los Mil, el plebiscito, etc.), de modo que la primera línea narrativa se resignifica en virtud de la segunda, y por lo tanto la anécdota privada refleja las consecuencias de los movimientos sociales que la enmarcan.

La historia de Italia en la novela es entonces representada primordialmente a través de alusiones o comentarios de mayor o menor peso narrativo, el cual depende también de la perspectiva que los transmite. Por ejemplo, uno de los

¹³ A. del Río, *La configuración del espacio ...*, p. 102.

acontecimientos históricos de mayor peso es el del plebiscito de 1860, que es narrado desde el recuerdo de don Fabrizio como punto de partida para una profunda reflexión sobre la situación histórico-política de la isla.

Son muchos los efectos de presentar de esta manera los acontecimientos históricos reales, pero, desde el punto de vista de la estructura, toda esta línea narrativa excede rápidamente la función de ubicar temporalmente los límites del mundo narrado construido en la novela, y asume la posición de una *cornice* o marco narrativo que envuelve la anécdota principal, que es la de la familia Salina. Dicha idea se sostiene al notar cómo las alusiones históricas no se limitan sólo a los acontecimientos ocurridos entre 1860 y 1910; pues, por un lado, en algunos momentos se hace referencia a la historia anterior al tiempo de la novela, sobre todo por boca de don Fabrizio, cuando pronuncia su *discorso sui siciliani* en el que hace una aguda revisión de la historia de Sicilia: “noi siamo dei bianchi quanto lo è lei, Chevalley, e quanto la regina d’Inghilterra; eppure da duemila cinquecento anni siamo colonia” (p. 178). Por otro lado, el marco narrativo del que se ha hablado comienza a alargarse hacia el futuro, partiendo de las predicciones de los personajes (como don Fabrizio que especula sobre el futuro de su familia, o Pallavicino que hace su pronóstico sobre el futuro del reino), pero es la perspectiva del narrador la que termina de extender-

lo mucho más allá, en el futuro posterior a las guerras y a la proclamación de la República de Italia. La posición del narrador es de suma relevancia en esta novela, y por ello se dedicará la siguiente sección a su análisis.

Lo que es importante resaltar aquí es que “hechos y personajes históricos raramente aparecen en primer plano, sino más bien como un escorzo, sin seguir un hilo cronológico y sin formar parte de un discurso lineal. Se presentan de manera fragmentaria, desde distintos puntos de vista esparcidos aquí y allá”.¹⁴

Así como se vio al hablar de la constitución espacial de la novela, la constitución temporal también tiene rasgos que la conectan con una dimensión antropológica del momento histórico que refiere. De tal modo, la exigencia común a toda ficción histórica de crear un ambiente verosímil cargado de referentes extratextuales, se ve reforzada por el peso que los espacios y las atmósferas cobran en *Il Gattopardo*.

Al hablar, pues, de espacios marcados por las coordenadas temporales de la diégesis, se está hablando de ambientación, un término más común en cinematografía pero que parece acomodar muy bien al presente análisis. Se habla de una dimensión antropológica porque el proceso de ambientación no sólo depende de la descripción de los espacios, sino también de su relación con los personajes que los habitan. Es entonces

¹⁴ A. del Río, *La configuración del espacio ...*, p. 94.

el personaje el punto de enlace entre el espacio y su datación. De tal modo la ambientación de un relato, en el fondo, tiene que ver con atmósferas, es decir espacios que evocan sensaciones significativas.

Así pues, a lo largo de la novela se apela frecuentemente a recursos que tienen que ver con lo antes descrito. El viaje a Donnafugata es un claro ejemplo; la forma en que el espacio es ocupado por los personajes: la forma de viajar o de alojarse agrega de algún modo información temporal sobre el mismo (al comentar por ejemplo la calidad de los caminos sicilianos, los tipos de medios de transporte, las incomodidades del alojamiento). En un ámbito más privado, nos habla de ubicación temporal el cuidado que tiene el narrador al describir la vestimenta de los personajes, como en la noche del arribo de la familia a Donnafugata: durante la preparación previa a la cena, el narrador da cuenta de cómo don Fabrizio elige una vestimenta inapropiada para el momento, en consideración a sus invitados, de modo que cuando don Calogero es anunciado con la frase “È in *frac*” el narrador señala la incomodidad por la que pasa el anfitrión ante la noticia: “Non soltanto lui, il Principe, non era più il massimo proprietario di Donnafugata, ma si vedeva anche costretto a ricevere, vestito da pomeriggio, un invitato che si presentava, *a buon diritto*, in abito da sera”. (p. 90, cursiva mía)

Otro ejemplo significativo ocurre pocas líneas después con el arribo de una Angelica madura y recién egresada de una academia florentina: “dinanzi alla poltrona della Principessa la sua groppa stupenda disegnò un lieve inchino e questa forma di omaggio *inconsueta in Sicilia* le conferí un istante il fascino dell’esotismo in aggiunta a quello della bellezza paesana”(p. 91, cursiva mía). En esta parte especialmente las referencias a los usos y costumbres de la época cumplen dos funciones: la primera, ya mencionada, es la de reforzar el efecto de ambientación, la de reconstruir la época histórica en la que se desarrolla la narración; la segunda, que deriva de la anterior, es la de dar cuenta de los cambios sociales que se suscitan en la época, al escenificar el drama más evidente de la novela en sus formas más privadas, y por lo tanto más profundas, el del surgimiento de una nueva clase poderosa: “Adesso [...] contemplava la Rivoluzione stessa in quel cravattino bianco, e in quelle due code nere che salivano le scale di casa sua” (p. 90). Con este breve comentario a primera vista casual, el narrador anuncia el conflicto principal de la novela, que tiene que ver con el reacomodo de las clases poderosas en el periodo post-unitario de Italia. Don Fabrizio y su familia representan la aristocracia caracterizada por la preservación de sus tradiciones que se traducen

en refinamiento, pero degenerada y empobrecida. Don Calogero y su hija, en cambio, pertenecen a la burguesía que, habiendo sabido sacar provecho económico de los conflictos nacionales, ahora escala en el poder aún cuando carece de los códigos de conducta (*le buone maniere*) que regían a la clase de los Salina.

En conclusión, la obra de Tomasi di Lampedusa alcanza, mediante la construcción de la referencialidad, una serie de efectos que pueden relacionarse con los objetivos primigenios de la novela histórica, construyendo un relato que verosímilmente se lleva a cabo en una época histórica determinada.

Volviendo a las palabras del autor, hay que recordar que “l’ambiente solo è del 1860”.¹⁵ A este respecto conviene insistir en la importancia que cobra la construcción de los espacios en la novela, espacios que se conforman más bien como atmósferas (*ambienti*), en donde no sólo influye aquello que se puede describir, sino también la forma en que éstos son habitados por los personajes. De tal forma, la ambientación, la referencia hacia la moda y las costumbres de la época, cargan gran parte del peso que en otros relatos llevaría la descripción detallada de una estrategia de guerra o el catálogo de una biblioteca.

¹⁵ Giuseppe Tomasi di Lampedusa *apud* A. del Río, *La configuración del espacio...*, p. 93.

3.4 El narrador

Si se entiende la narración de un relato como una estructura, que es el punto de vista del presente trabajo, el narrador entonces sería el eje central que da soporte a dicha estructura. Además el narrador representa la “mediación” que, según Luz Aurora Pimentel, existe entre el lector y la serie de acontecimientos relatados; pero más aún es la voz que, mediante un acto de enunciación, construye el mundo de acción humana que representa el relato: “el narrador es la fuente misma de la información que tenemos sobre el mundo de la acción humana propuesta”.¹⁶

Para comenzar a estudiar la figura del narrador sirve recordar el carácter discursivo de sus funciones. Así es importante puntualizar que, siguiendo a Genette, el relato es, ante todo, discurso: “[el] relato designa el enunciado narrativo, el discurso oral o escrito que entraña la relación de un acontecimiento o de una serie de acontecimientos”.¹⁷ De tal modo el famoso “mundo de acción humana” del que habla Pimentel es en realidad la proyección de tal, al caracterizarse en su esencia como un fenómeno discursivo.

Debido a lo anterior, es evidente que un relato necesita ser enunciado, y

¹⁶ L. A. Pimentel, *El relato en perspectiva*, p. 15.

¹⁷ Gérard Genette, “Discurso del relato” en *Figuras III*, p. 81. Cabe señalar que *discurso* aquí es entendido como un acto comunicativo, según la quinta acepción que a este término da el diccionario de la Real Academia Española de la Lengua: “Serie de las palabras y frases empleadas para manifestar lo que se piensa o siente”.

al acto de enunciación, es decir “al conjunto de la situación real o ficticia en que se produce”¹⁸ este discurso, es a lo que llamamos *narración*.

Aquí cabe recordar el ensayo de Roland Barthes “La muerte del autor”. En este texto el crítico francés marca la definitiva distinción entre el autor real, la persona de carne y hueso que respira, come, siente, vive y escribe historias; y el narrador, el “instrumento”, o más bien el fenómeno discursivo que da cuenta de los acontecimientos que constituyen la historia.¹⁹ Resulta prudente insistir en el aspecto discursivo y hasta ficcional de esta entidad, e insistir también en la separación que hay entre éste y el autor real del relato. Aún si el narrador tiene una personalidad más o menos determinada, y aún si esa personalidad resulta bastante semejante a la del autor real de la obra, narrador y autor son entidades diferentes, desde el sencillo hecho de que existen en niveles de realidad distintos.

Las consideraciones anteriores no implican, en cambio, la total separación entre el autor y su trabajo, es decir la obra literaria. La “función autor” como la llama Foucault, permanece activa, en mayor o menor medida, en los distintos textos, y ayuda al análisis de los mismos, sobre todo cuando se pretende relacionarlos con la realidad

¹⁸ Gérard Genette, “Discurso del relato”., p. 83.

¹⁹ *cfr.* Roland Barthes, “La muerte del autor”.

extratextual: “La función autor es, entonces, característica del modo de existencia, de circulación y de funcionamiento de ciertos discursos en el interior de una sociedad”.²⁰ Sin embargo, en el ámbito de un análisis que va hacia la estructura de un relato, en el que se pretende preguntarle al texto sobre el texto mismo, es importante recordar que nuestro interlocutor inmediato es el narrador.

El narrador se posiciona al centro de la situación enunciativa que da origen al relato. Es de esta figura de quien emana, como decía Pimentel, toda la información narrativa:²¹ la selección de acontecimientos, personajes, ambientes, lugares, detalles, y demás elementos de la historia que se presentarán, así como aquellos que se dejarán fuera (determinando el grado de ausencia de lo excluido). Pero no sólo esto, también del criterio del narrador depende la organización del relato, la configuración del tiempo (del tipo del discurso, y por consecuencia del de la historia), y el punto de vista o perspectiva desde el cual se presente la historia.

Finalmente el narrador “es un personaje más –dice Pimentel–, pero un personaje *sui generis* que se mueve en un plano distinto a los demás”.²² Dicho de otra manera, el narrador es también un fenómeno

²⁰ Michel Foucault, “Qué es un autor”, p. 362.

²¹ L. A. Pimentel, *El relato en perspectiva.*, p. 134 – 135.

²² *Ibid.*, p. 109.

discursivo, una construcción a fin de cuentas, que también encuentra su realización en el texto mismo. Discurso y narrador mantienen una relación recíproca e interdependiente, puesto que es el narrador el criterio mediante el cual se organiza el discurso, pero a la vez es la realización del discurso, las elecciones terminadas del narrador, lo que permite individualizarlo, dotarlo de características.

Finalmente, la gran diversidad de narradores que se puede encontrar en la literatura universal tiene todo que ver con la forma en que éstos se relacionan con la historia que relatan. Dado esto, algunos de los principales aspectos que determinan la figura del narrador tienen que ver con su posición, su distancia y la perspectiva que construye, siempre en relación con la historia. En pocas palabras, lo que se busca al estudiar esta figura es determinar quién es la voz que narra la historia, así como desde dónde lo hace, para finalmente ver cuál es el punto de vista que filtra la representación de los acontecimientos que la componen.

3.4.1 Niveles de existencia: el narrador frente a la diégesis

“La identidad de la voz que narra [...] [reside] en su relación con el mundo narrado”²³ dice Pimentel. Esta relación, siguiendo a Genette, es ante todo diegética, es decir que tiene que ver con su nivel de existencia.²⁴

²³ L. A. Pimentel, *El relato en perspectiva*, p. 135.

²⁴ Gerard Genette, “Discurso del relato”, *passim*.

De tal modo el narrador puede ser homodiegético, es decir que existe en el mismo plano que sus personajes, ya sea como testigo o como protagonista de la historia, u heterodiegético, que se define por su ausencia, que existe normalmente en un nivel superior al de la diégesis, y que por ello tiene una serie de privilegios sobre el mundo que construye, siendo el primero el de acceder a la conciencia de los personajes.²⁵

El narrador de *Il Gattopardo* es un narrador heterodiegético que posee todas las prerrogativas de la omnisciencia. Así pues, desde un inicio esta figura se ubica por encima de la realidad de los personajes cuya historia se propone narrar, y con esta distancia de ventaja tiene el privilegio de conocer todos los detalles de la diégesis, es decir, todos los acontecimientos, así como todos sus antecedentes; pero más aún, tiene el privilegio de conocer los pensamientos y sentimientos íntimos de sus personajes, puede acceder a sus reflexiones e incluso pareciera que tiene la facultad de evocar sus recuerdos a voluntad.

En torno a esto advierte Pimentel que “el narrador heterodiegético se define por su *no participación*, por su ‘ausencia’” y por lo tanto “[en la narración heterodiegética] rara vez se pregunta al lector sobre el tiempo que media entre los acontecimientos y el acto de la narración”.²⁶ Tradi-

²⁵ *cfr.* Gerard Genette, *op. cit.*, p. 138, n. 2.

²⁶ L. A. Pimentel, *op. cit.*, p. 141.

cionalmente un narrador con estas características tiende a desarrollar una casi absoluta neutralidad frente a la historia que relata, y por lo tanto a permanecer en el anonimato (un caso ejemplar de ello es el narrador de *I Vicerè*, de Federico De Roberto). No obstante lo anterior, al avanzar en la lectura de *Il Gattopardo* es posible percatarse de que la ausencia del narrador no es absoluta, como ya comenta Pimentel: “un narrador heterodiegético, o en tercera persona, puede hacer sentir su presencia en el acto mismo de la narración; es decir, que si está ausente del *universo diegético*, no necesariamente lo está del *discurso narrativo*”,²⁷ en otras palabras, si bien el narrador no participa de la historia, se hace notar a través de su relato, y en este nivel, con mecanismos muy sutiles, se asegura de que el lector sepa un poco más sobre él. Así pues, la voz narrativa de esta novela ofrece importantes indicios de su subjetividad, con lo que contribuye a las posibilidades interpretativas del texto, pues “un narrador que se señala a sí mismo con sus juicios y prejuicios define abiertamente una posición ideológica, se sitúa en una zona de subjetividad que llama a debate”.²⁸

3.4.1.1 Posición temporal del narrador

Para prácticamente cualquier narrador especificar su ubicación temporal

²⁷ L. A. Pimentel, *El relato en perspectiva.*, p. 142.

²⁸ *Ibid.*, p. 143.

con respecto a la historia que cuenta es inevitable. Dice Genette: “me resulta casi imposible no situarla [una historia] en el tiempo en relación con mi acto narrativo, ya que debo necesariamente contarla en un tiempo del presente, del pasado o del futuro”.²⁹

Así, la forma en que el narrador se ubique en el tiempo redundará en la forma en que el lector reciba los efectos de la novela. La narración de *Il Gattopardo* se realiza, evidentemente, en un momento posterior a la historia, es decir que es una narración retrospectiva. Sin embargo, el narrador mismo, al hacer ciertos comentarios, delata una intención de hacerle saber al lector desde cuándo está relatando.

En este sentido se tienen las numerosas ocasiones en las que la descripción de una situación es extendida al hablar del futuro de los personajes; tal es el ejemplo de Angelica de quien se dice que: “Quelli furono i giorni migliori della vita di Tancredi e di quella di Angelica, vite che dovevano poi essere tanto variegate, tanto peccaminose sull’inevitabile sfondo di dolore” (p. 165). Y más adelante durante el baile: “essa cominciò già da quella sera ad acquistare la fama di cortese ma inflessibile intenditrice di arte che doveva, abusivamente, accompagnarla in tutta la sua lunga vita” (p. 217), y casi al final de la novela: “la malattia

²⁹ Gérard Genette, “Discurso del relato”, p. 273.

che tre anni dopo la avrebbe trasformata in una larva miseranda era già in atto” (p. 259).

Este tipo de apreciaciones prospectivas, sin embargo, no se limitan a casos individuales: más interesante aún es cuando se ligan con especificaciones temporales más o menos claras, por ejemplo, cuando don Fabrizio recibe la carta en la que Tancredi le encarga pedir la mano de Angelica, el narrador comenta el estado de ánimo del protagonista así:

per esprimersi in termini moderni diremo che egli [don Fabrizio] venne a trovarsi nello stato di animo di una persona che credendo, oggi, di essere salito a bordo di uno degli aerei paciocconi che fanno il cabotaggio fra Palermo e Napoli si accorge invece di trovarsi rinchiuso in un apparecchio supersonico. (p. 111)

En este símil las expresiones “termini moderni” y “oggi” marcan de forma explícita la distancia que existe entre el presente del narrador y el de sus personajes, pero interesa sobre todo la referencia a los aviones supersónicos que no existirán sino hasta bien entrado el siglo xx, y de los que en los 50 sólo se hablaba especulativamente.³⁰ De forma más explícita funciona el fragmento durante el baile en el que el narrador hace el siguiente comentario: “Nel soffitto gli Dei, reclini su scanni dorati, guardavano in giù sorridenti e inesorabili come il cielo d’estate. Si credevano eterni: una bomba fabbricata a Pittsburgh, Penn. doveva

³⁰ De hecho, el primer vuelo supersónico de la historia tuvo lugar como parte de un programa de investigación de la NACA (hoy NASA) en 1947. Y en 1968 fue que se realizó el primer vuelo en un avión supersónico de pasajeros.

nel 1943 provar loro il contrario” (p. 221). Este tipo de especificaciones temporales hacen que el lector se pregunte por la actualidad del narrador, de manera que la distancia entre el tiempo de éste y el tiempo del relato es resignificada. Dos ejemplos más, aunque muy sutiles, ayudan a decidir de manera definitiva que el momento histórico del narrador es algún punto a mediados del s. xx. El primero se encuentra en la tercera parte, cuando don Fabrizio y don Calogero están cerrando el pacto de matrimonio entre Angélica y Tancredi y el narrador comenta:

Quella degli ‘attacchi’ mancanti, delle secrezie, delle quasi omonimie era, *cento anni fa*, un elemento importante della vita di molti siciliani [...]; ma questo è un argomento troppo importante per essere trattato di sfuggita e *qui ci contenteremo di dire...*” (p. 139, cursivas mías)

y más tarde, al inicio de la quinta parte:

I natali di Padre Pirrone erano rustici: era nato a S. Cono, un paese piccino piccino che *adesso*, in grazia degli autobus, è quasi una delle stie-satelliti di Palermo ma che *un secolo fa* apparteneva, per così dire, a un sistema planetario a se stante, lontano com’era quattro o cinque ore-carretto dal sole palermitano. (p. 189, cursivas mías)

Mientras que las primeras citas, referentes a las tecnologías futurísticas y a las bombas norteamericanas de la Segunda Guerra Mundial, todavía hablan sólo de la omnisciencia del narrador, pero no necesariamente de su posición en el tiempo, la cita de la escena con don Calogero deja entrever esta voluntad que mencionaba Pimentel de construirle

una subjetividad. Así pues, se tiene, en primer lugar, la marca temporal “cento anni fa”, que separa al narrador aproximadamente un siglo de sus personajes; pero junto a esta expresión temporal está otra, la de “qui ci contenteremo”, al usar la primera persona el narrador está remitiendo irremediablemente a su nivel de existencia. Dicho recurso no es utilizado con frecuencia en *Il Gattopardo*, de modo que su efecto, en este fragmento, es justamente el de ligar esta figura con una determinada posición en el tiempo.

Por su parte, al inicio de la quinta parte (la que menos se relaciona con el resto de la novela, puesto que narra los acontecimientos que vive Padre Pirrone, un personaje secundario que ni siquiera pertenece a la familia Salina, al hacer una visita a su pueblo natal) el narrador está completamente solo ante su discurso cuando decide tomarse a sí mismo como referencia para ubicar el poblado de S. Cono, marcando con ello también (casi por descuido) su ubicación temporal: “un secolo fa”.

Comenta Pimentel:

si el mundo narrado es cosa del pasado, el narrador *qua* narrador ya no tiene acceso a él, y lo mismo puede decirse de la narración prospectiva [...]. Estas posiciones temporales sitúan el acto de la narración en un nivel diegéticamente superior al del acontecimiento narrado, y, por lo tanto, ambas formas de narración se ubican en un nivel extradiegético.³¹

³¹ L. A. Pimentel, *El relato en perspectiva*, pp. 159 - 160.

Con esto en mente cabe preguntarse de qué manera estos recursos del narrador afectan al relato lampedusiano.

En un primer momento, la ventaja temporal del narrador se traduce también en ventaja cognoscitiva, de modo tal que aún en momentos en los que el narrador está inmerso en la consciencia de un personaje, sale de ésta para complementar el relato. Ejemplo emblemático de esto es el siguiente fragmento sobre el plebiscito de 1860:

Don Fabrizio non poteva saperlo allora, ma una parte della neghittosità, dell'acquiescenza per la quale durante i decenni seguenti si doveva vituperare la gente del Mezzogiorno, ebbe la propria origine nello stupido annullamento della prima espressione di libertà che a questo popolo si era mai presentata. (p. 125)

En este fragmento el narrador retoma el tren de pensamiento del príncipe para complementar, más que la historia, la reflexión del personaje. Así el narrador no sólo ofrece un marco más amplio de la historia (como es su prerrogativa de narrador omnisciente), sino que, al dar cuenta de la perspectiva del personaje, la compara con su propia visión de los hechos a la luz de lo que él conoce, es decir la de la historia siciliana ocurrida entre la época de la Unificación y la de la posguerra. Hay que prestar atención a la advertencia “non poteva saperlo allora”.

De igual manera, aunque en un nivel distinto, funcionan los comentarios más generales como el de los bombardeos estadounidenses en Paler-

mo, o las predicciones acerca de los distintos personajes: es por su ventaja temporal-cognoscitiva que el narrador puede corroborar fenómenos que en el tiempo de la historia apenas se sugieren, se vaticinan o se esperan.

Todo esto ayuda a la constitución de un punto de vista. Si bien el narrador elige posicionarse a una distancia adecuada de la diégesis, de modo que su necesaria omnisciencia no pueda ser puesta en duda, del mismo modo elige en determinados momentos denunciarse, señalar cuál es su nivel de existencia, pero, más importante aún, de qué forma puede relacionarse con el nivel en el que existen sus personajes. Al final, esta subjetividad que se construye el narrador cobra importancia y, en la medida en que puede, entra en contacto con las de los personajes, de modo que el primero puede no sólo observar, sino compartir, pero también discutir y evaluar (a la luz de lo que él mismo conoce) las sensaciones, emociones, juicios y razonamientos de los segundos. En el fondo el narrador de *// Gattopardo* se aleja diametralmente del narrador objetivo e imparcial del *verismo*, por el hecho de que, sin delegar sus prerrogativas estructurales, construye un relato prospectado hacia la subjetividad de los personajes.

3.4.2 Puntos de vista: focalización y perspectiva

3.4.2.1 Posición geográfica del narrador: Sur de Italia

A diferencia de la distancia temporal, la ubicación geográfica del narrador

no es un aspecto que esté marcado en las características fundamentales de la narración, como dice Genette.³² Es privilegio del narrador decidir si quiere o no informar al lector del lugar desde el cual está contando su historia, parafraseando a Pimentel: el narrador heterodiegético se define por su ausencia, y esta ausencia puede ser espacial, o temporal, o ambas; puede sólo darse por sentada y el narrador estar sólo ahí, por encima y por afuera de todo, ubicado en un espacio *quasi* etéreo.³³

Con respecto al narrador de *Il Gattopardo*, después de un par de lecturas se puede tener la tentación de caracterizarlo como siciliano. Si se observa la forma en que distintas zonas de Italia y del mundo son referidas en la novela, es posible notar que, desde Nápoles, hasta Milán, Turín o París, son casi siempre descritas como “allá”, como lugares lejanos, pero más que eso, ajenos. Así, lo que no ocurre en la isla, ocurre siempre “fuera”, en un lugar lejano y ajeno. Pero eso no necesariamente implica que lo que ocurre dentro de Sicilia ocurra en el “aquí” del narrador: eso implica solamente que la diégesis se desarrolla dentro de un espacio claramente delimitado, como ya se explicó anteriormente.

Sin embargo, en la tercera parte hay dos momentos en los que el narrador da indicios de su pertenencia a Sicilia. Uno de ellos ocurre

³² *cfr.* Gérard Genette, “Discurso del relato”, p. 273.

³³ *cfr.* L. A. Pimentel, *El relato en perspectiva*, p. 141 - 143.

mientras se explica la opinión de la comunidad sobre la relación entre Angelica y Tancredi; a este respecto el narrador dice: “Per fortuna si era prodotto un fenomeno relativamente frequente *da noi*: il desiderio di malignare aveva mascherato la verità” (p. 129, cursiva mía). Esta expresión “da noi”, que se refiere evidentemente a Sicilia, hace ver que el narrador se identifica como habitante de la isla. Esta interpretación cobra particular relevancia cuando se la observa en relación con el tema de la memoria, por lo cual se volverá a ella en el siguiente capítulo.

Desde el tema de la estructura, otro efecto que produce esta alusión a la subjetividad del narrador tiene que ver con la demarcación de un punto de vista, de modo que es importante notar cómo el narrador de *Il Gattopardo* no deja de asumir el punto de vista de sus personajes, en particular el de don Fabrizio. A esta tendencia a la focalización interna, entonces, corresponde en el plano más general una especie de identificación con Sicilia que redundará en la construcción de una fuertemente determinada perspectiva narrativa. Así, el de la ubicación geográfica es uno de los recursos que direccionan el punto (o los puntos) de vista adoptado por el relato.

3.4.2.2 Perspectiva y focalización

Como ya se ha mencionado, todo relato es, a fin de cuentas, el resultado de una selección orientada de información narrativa. Se ha también visto

que el acto de seleccionar y organizar no sólo sirve para estructurar los componentes de la historia y del mundo narrado, sino también para darles un sentido, parte del cual representa una forma de ver el mundo. Dice Pimentel:

En un primer momento definiremos el punto de vista, o perspectiva narrativa, en los términos de Gérard Genette, como ‘una restricción de ‘campo’, que es en realidad una selección de la información narrativa’, lo cual implica ‘la elección (o no) de un ‘punto de vista’ restrictivo’.³⁴

Así pues, Pimentel divide el problema de la orientación del relato en dos aspectos, el primero estructural, que es el que aquí interesa y que se refiere a la perspectiva en sentido estricto, y el segundo temático. El análisis de la perspectiva narrativa, entonces, se preocupa justamente por los mecanismos de selección y orientación de la información narrativa, pero “se define también en términos de su *origen*, es decir, por una *posición*, o deixis de referencia, a partir de la cual se opera ese principio de selección y combinación de la información narrativa”.³⁵ Dado esto, se pueden identificar cuatro perspectivas que trabajan conjuntamente en la organización de un relato: la del narrador, la de los personajes o figural, la de la trama y la del lector.

En este punto, de las cuatro perspectivas señaladas por Pimentel las

³⁴ L. A. Pimentel, *El relato en perspectiva*, p. 95.

³⁵ *Ibid.*, p. 96.

que cobran particular interés son la del narrador y la de los personajes o figural, y la forma en que estas dos se comunican.

Genette plantea que la perspectiva que orienta al relato y la voz que lo enuncia no necesariamente son coincidentes. El narrador tiene la facultad de focalizarse, es decir, de elegir la posición desde la cual realizar su labor. Existen tres formas básicas de focalización: focalización cero, que se da cuando el narrador se impone el mínimo de restricciones, de modo que se mueve de lugar libremente, así como se da la libertad de entrar y salir a placer de las conciencias de los personajes. En un relato con focalización cero es evidente la perspectiva del narrador, es decir que la dosificación de la información, así como los juicios y opiniones que expresa, evidentemente surgen de su propia voz. Este tipo de focalización es típico de narradores omniscientes.

En segundo lugar está la focalización interna, que consiste en un movimiento mediante el cual el narrador hace coincidir su percepción con la de algún personaje de la historia, es decir que se autoimpone algunas o todas las limitaciones cognitivas, perceptuales y espaciotemporales de esa consciencia figural.³⁶

³⁶ *La solitudine dei numeri primi* de Paolo Giordano, por ejemplo, tiene una estructura fundamentada en este tipo de focalización: a cada capítulo el narrador omnisciente se planta en la conciencia de uno u otro de los protagonistas y relata la historia desde las limitaciones cognitivas que dicha posición le impone.

Finalmente la focalización externa consiste en que el narrador no tiene acceso a la consciencia de ninguno de sus personajes: el foco, entonces, se ubica en un punto dado de la diégesis, fuera de cualquier mente figural.³⁷

Es importante comentar que es muy raro encontrar relatos que estén regidos por un solo tipo de focalización. Asimismo, en el caso de la focalización interna es raro que un narrador se plante de manera definitiva en la mente de uno solo de sus personajes. Por lo regular hasta los relatos más sencillos son presentados por narradores que se permiten moverse entre uno y otro puntos, llegando hasta casos de polifonía extrema como es el de *Pedro Páramo*.

Con esto en mente, queda decir que la percepción figural en un relato puede ser presentada tanto por discurso directo, es decir haciendo hablar a los personajes, como a través del discurso narrativo, es decir desde la voz del narrador.

Todo lo anterior es importante para determinar que *Il Gattopardo* es un relato orientado primordialmente por una perspectiva figural, ya que el punto de vista de sus personajes es el que más pesa para la representación de la historia. Las más de las veces el narrador de *Il Gattopardo*

³⁷ Ejemplo de este tipo de focalización es el inicio de *I promessi sposi*.

realiza una focalización interna múltiple, o sea que el foco se mueve de una consciencia a otra; aunque es evidente que la consciencia cuya perspectiva pesa más dentro de la narración es la del protagonista.

Como personaje, y más aún como protagonista, el Príncipe de Salina se acerca más al modelo propuesto por las novelas de Joyce: alguien que se define por sus reflexiones y por su vida interior, antes que por sus acciones. A diferencia de Tancredi que emprende acciones significativas que van desde pelear una guerra hasta desposar a la heredera de una gran fortuna, don Fabrizio tiene el mayor peso actancial en la novela en virtud de las ideas que desarrolla en su consciencia, que sólo a veces se convierten en discursos hablados. De tal modo, es la perspectiva del protagonista la que más influye en el filtrado de la información que el lector recibe sobre el mundo narrado, y su punto de vista nos llega en las dos formas que Pimentel reconoce para la expresión de la perspectiva figural; el discurso directo, magistralmente ejemplificado en su multicitado *discorso sui siciliani*, pero, más interesante aún, mediante el discurso de un narrador fuertemente focalizado en él. Son numerosos los momentos en los que el narrador enuncia la historia desde la consciencia del príncipe, y decide volver a su propia perspectiva sólo para completar el discurso del otro. Hay momentos en

que incluso se confunden los discursos de ambos, como en el siguiente fragmento que ocurre durante el episodio de cacería de don Fabrizio y don Ciccio Tumeo, en la tercera parte de la novela:

Il vento lieve passava su tutto, universalizzava odori di sterco, di carogne e di salvie, cancellava, elideva, ricomponeva ogni cosa nel proprio trascorrere noncurante; prosciugava le goccioline di sangue che erano l'unico lascito del coniglio, molto più in là andava ad agitare la capelliera di Garibaldi e dopo ancora cacciava il pulviscolo negli occhi dei soldati napoletani che rafforzavano in fretta i bastioni di Gaeta, illusi da una speranza che era vana quanto lo era stata la fuga stramazzata della selvaggina. (p. 115)

Se puede ver que este fragmento está orientado desde la perspectiva de don Fabrizio; se sabe que esta experiencia pertenece a él: en primer lugar porque se evocan imágenes sensoriales propias del escenario de la cacería en el que se ha desarrollado toda la escena, y en segundo lugar porque en todo este episodio el narrador ha permanecido fuertemente focalizado en su personaje. Por otro lado, no puede ser el narrador quien perciba el viento y los aromas, puesto que, es importante recordarlo, su nivel de existencia es diferente. Sin embargo, en la segunda parte del fragmento, la perspectiva se abre y se va hasta la lejanía en donde el viento, que todo lo homologa, sopla también sobre Garibaldi y sobre los soldados napolitanos en Gaeta. Es aquí donde el discurso mismo confunde los puntos de vista, y entonces para el lector queda la tarea de decidir si esa mención de Garibaldi es en realidad

un ejercicio imaginativo del Príncipe, o si en cambio es un movimiento contemporáneamente abrupto y sutil del narrador, por medio del cual retoma su propia perspectiva y abre el panorama, de modo que supera el horizonte que tienen permitido sus personajes. Lo interesante, a fin de cuentas, reside en el efecto retórico que cobra esta confusión de perspectivas, pues este doble flujo de consciencia sirve también de preámbulo al tema que se desarrollará en seguida, como si el ambiente mismo, y la evocación de Garibaldi y de los soldados funcionarían de preámbulo a la rememoración y posterior análisis del plebiscito en Donnafugata, uno de los fragmentos que constituyen los más importantes comentarios sobre la historia de Italia expresados en la novela.

Se ve pues cómo la relación entre el narrador y su protagonista es tan fuerte que el primero no sólo le da voz a la consciencia del segundo, sino que, por una especie de contagio, estructura su propia narración desde el punto de vista de la consciencia del Príncipe.

Sin duda alguna el momento cúspide de esta filiación entre el narrador y don Fabrizio se presenta durante toda la parte séptima de la novela: la muerte del Príncipe.

En esta parte el protagonista alcanza su punto más alto, pues “ciò che rende la morte del principe ‘una novità senza modelli nella letteratura

occidentale del Novecento', è il suo lunghissimo monologo interiore in cui la limpida intelligenza del reale è, a tratti, interrotta dal lirismo delle allucinazioni",³⁸ como comenta Mariella Muscariello.

Es importante recordar, por otro lado, que la focalización interna del narrador es múltiple. Si bien la perspectiva de don Fabrizio es la que priva en la visión del mundo de *Il Gattopardo*, éste no tiene el monopolio de la misma. En distintas ocasiones el narrador mueve su foco hacia otros personajes, que, casi de manera automática, cobran peso en la medida en que tienen sus ojos sobre sí. Un ejemplo de suma importancia es la forma en que, a veces desde una focalización cero, un mismo acontecimiento histórico es comentado por varios personajes, haciendo así converger y complementarse distintas perspectivas sobre un mismo asunto. Tal es el caso del desembarco en Marsala, donde el lector recibe las reacciones del cuñado del Príncipe, del Príncipe mismo, de la Princesa Maria Stella y de la prensa del Reino de las Dos Sicilias. Sirve recordar la forma en que Tancredi considera en general la Revolución, así como el relato y los consecuentes comentarios de Pallavicino sobre la batalla de Aspromonte. Las partes quinta y octava, por otro lado, ocurren en absoluta ausencia del Príncipe, durante las

³⁸ Mariella Muscariello, "La morte di Don Fabrizio. Analisi della parte VII del *Gattopardo*", p. 6.

vacaciones de Padre Pirrone la primera, y en el tiempo posterior a su muerte la segunda, de modo que el narrador se ve obligado a delegar la perspectiva dominante a otros personajes: Padre Pirrone y Concetta respectivamente.

En resumen, lo que servirá recordar más adelante es que el relato de los acontecimientos que tienen que ver con la Unificación Italiana casi siempre llega al discurso filtrado por una, o varias, perspectivas figurales.

Finalmente, es necesario señalar que el narrador de esta novela también elige la focalización cero en determinados momentos. Es precisamente el narrador en focalización cero el que se refiere a sí mismo, pero es también este narrador el que extiende los alcances del relato, ya sea en el tiempo como en el espacio, más allá de las posibilidades de cualquier personaje que habite en la diégesis demarcada. Algunos de los efectos de estos señalamientos del narrador y alargamientos de su perspectiva son el de reafirmar su relación con el mundo narrado, es decir con Sicilia, así como el de construir un marco narrativo en el que se inserte la trama principal.

Se ha visto hasta aquí cómo se estructura a grandes rasgos la narración de *Il Gattopardo*. Se introdujo la forma en que el universo diegético de la

novela se organiza tanto espacial como temporalmente, para después identificar la multifacética columna vertebral que da unidad a este universo: el narrador.

Con todo lo anterior, en las siguientes páginas se ensayará la idea de que toda esta estructura tiene detrás formas y mecanismos que son importados de la memoria, y que estos mecanismos son en gran parte el medio por el cual se da cuenta del relato histórico narrado en la novela.

Capítulo 4

El relato histórico y la memoria en *Il Gattopardo*

la memoria declarativa, la memoria que se enuncia, haciéndose relato, se carga de sentido de la historia, el cual puede transmitirse mediante géneros literarios ajenos al cuidado de explicar los acontecimientos históricos

Paul Ricoeur

Como ya se advertía en la introducción, el objetivo del presente trabajo es el de determinar de qué manera es representada la historia italiana de la última mitad del siglo XIX en la novela *Il Gattopardo*, bajo la suposición de que la memoria juega un papel fundamental en dicha representación.

Ahora bien, al realizar el análisis de la estructura narrativa de la novela durante el capítulo anterior fue posible constatar cómo las dimensiones temporal y espacial de la diégesis de la misma son construidas mediante un juego de referencias extratextuales encaminadas a fomentar un “efecto de realidad” suficientemente potente para identificar al mundo narrado de *Il Gattopardo* con la Sicilia real de finales del siglo XIX. Asimismo se pudo ver de qué modo el narrador de esta historia, como fuente principal de toda la información narrativa, ayuda a matizar la demarcación espacial y temporal de esta diégesis mediante su relación de distancia-ausencia-presencia con la misma, así como mediante los juegos de focalización que establece.

Durante las siguientes páginas se analizará cómo es abordado el argumento de la historia italiana, en particular el tema de la unificación

nacional, más allá de un mero trabajo de “ambientación” de la diégesis, indagando sobre el papel que la memoria juega en esta labor. Para ello se propondrá una estrategia de trabajo que se vale, en primer lugar, de un particular uso del concepto de *relato histórico*.

4.1 El relato histórico

Por relato histórico se entiende la representación narrativa de acontecimientos realmente ocurridos durante un periodo del pasado. Así definido, y de acuerdo con lo que se discutía durante el segundo capítulo de este trabajo sobre la relación entre historia y narración, se puede pensar en el relato histórico como el producto propio del quehacer historiográfico: el contenido mismo del libro de historia. Dado esto, la primera hipótesis de trabajo a proponer es justamente que, en tanto que relato, esta construcción es susceptible de ser analizada mediante las herramientas que proporciona la teoría narrativa.

Una segunda hipótesis de trabajo implicará proponer la idea de que el relato histórico no se encuentra confinado exclusivamente al documento historiográfico, sino que incluso puede convivir con otros tipos de discurso. Gracias a la forma narrativa que le caracteriza, la representación (total o parcial) de algún hecho histórico puede ser material de un poema, o parte de una obra de teatro, de un ballet, de una ópera o de un filme, pero

también de un texto científico o político, por poner algunos ejemplos. En fin, debido a sus grandes similitudes estructurales, se puede hacer convivir al relato histórico con el relato ficcional, cosa que evidentemente nos aparta de la historia como tal y nos acerca a la ficción histórica.

Visto esto, la estrategia de trabajo que se anunciaba consistirá en rebautizar con la etiqueta “relato histórico” una parte de la novela que hasta ahora se había llamado “línea narrativa”. Esto implica considerar a la novela (cualquier novela) desde la perspectiva del juego de tramas y subtramas que la componen, y considerar a cada una de esos hilos narrativos como pequeños sub-relatos susceptibles de análisis.

Dada la naturaleza de la novela histórica, cabe destacar la doble referencia que todo texto de este tipo establece: hacia la historia y hacia la ficción; de tal manera es posible considerar que en estas narraciones se construirán por lo menos dos tipos de líneas narrativas, una compuesta por acontecimientos ficticios, que por lo regular corresponderá a la trama principal, y otra hecha de acontecimientos históricos reales que tenderá a posicionarse como una subtrama cuya función, tanto estructural como semántica, será determinada según las elecciones de cada narrador: en adelante, ésta es a lo que llamaremos *relato histórico*.

Así pues, es posible notar que en la novela histórica tradicional el relato

histórico sirve por lo regular para reforzar la idea de que los acontecimientos narrados ocurren en un periodo histórico determinado,¹ por lo tanto suele ocupar el lugar de una subtrama que enmarca la trama principal. Como ejemplo de esto se puede citar *I promesi sposi*.

Por otro lado, en ciertas novelas históricas la narración de los acontecimientos reales puede pasar al frente de la escena y cobrar más relevancia que la de las acciones y pasiones de los personajes ficticiales, mismas que se ven subordinadas al devenir histórico: un claro ejemplo de ello es *Fall of giants*, de Ken Follett.

Para mencionar un caso prácticamente opuesto al apenas expuesto, vale la pena comentar *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, pues aunque no está considerada dentro del género de novela histórica, incluye una pequeña subtrama cuyo propósito es únicamente el de comentar, sino negativa al menos pesimistamente (y hasta con un dejo de ironía) el clima histórico de la primera mitad del siglo xx mexicano. Lo que en la novela se ofrece, pues, es la representación narrativa de la Revolución mexicana filtrada por la perspectiva subjetiva del protagonista, para quien la revuelta bélica y sus consecuencias no parecen ser más relevantes que la malograda salud y posterior muerte de su amada.

¹ Se habla, claramente, de la función principal, la que tienen con respecto a la diégesis, sin tomar en cuenta la intención específica que puede ser de afirmación de una ideología o de contestación ante el *establishment*, entre otras.

Más aún es interesante constatar que la revuelta revolucionaria no afecta en gran manera al mundo narrado, es decir el poblado de Comala, que vive la Revolución casi sin percatarse de ella, y que no comenzará su declive sino hasta que éste sea decretado por un hombre, obedeciendo únicamente a su voluntad y a su deseo de venganza: “- Me cruzaré de brazos y Comala se morirá de hambre. Y así lo hizo”.²

Juan Rulfo propone así al lector la idea de una sociedad donde, pese al impacto aparente de los movimientos revolucionarios, las esferas del poder no cambian de actores, una idea bastante cercana a la que Tomasi di Lampedusa propone sobre la sociedad siciliana en su novela: *Il Gattopardo*.

Visto todo lo anterior, la propuesta aquí ofrecida es que se podría ensayar en casi cualquier novela histórica el ejercicio de aislar un relato histórico culturalmente conocido mediante la identificación de sus elementos constitutivos, es decir de los acontecimientos históricos reales que lo componen y que están ya registrados por la historiografía. Dicho relato histórico puede coincidir o diferir con el punto de vista de la historiografía oficial, pero de todas formas estará constituido por los mismos acontecimientos.³ De esta manera, en tanto que relato aislado,

² Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, p. 107.

³ De nuevo hay que referir a la idea de los *constituent events* de H. Porter Abbott. *cfr. The Cambridge Introduction to Narrative*, p. 20.

éste es susceptible de un análisis narrativo que se pregunte sobre la intencionalidad y el punto de vista del mismo, mientras que, como subtrama, se le puede preguntar sobre la influencia que ejerce en el desarrollo de la trama principal, así como el papel que juega en la generación del sentido global de la novela. Finalmente, en tanto que relato histórico puede también ser de interés indagar sobre los testimonios, documentos o fuentes desde los cuales ha sido construido.

Ahora bien, de manera muy sintética se puede identificar el relato histórico el *Il Gattopardo* como el de la unificación de Sicilia con el Reino de Italia. Los acontecimientos históricos que demarcan esta narración dentro de la novela son principalmente los siguientes:

1. “I moti del quattro aprile”, que es la denominación que en la novela se le da a lo que oficialmente se conoce como *la rivolta della Grancia*: el movimiento de insurrección contra el gobierno Borbón, preparado por un grupo de republicanos liberales y mazzinianos, que comienza en Palermo el 4 de abril de 1860. Esta revuelta fue sofocada en poco tiempo por las fuerzas del rey, pero tuvo un eco importante en las demás provincias de Sicilia, lo cual fue uno de los motivos que convencieron a Garibaldi para dirigir la expedición de los Mil.

2. El desembarco en Marsala, uno de los acontecimientos más definitivos

del *Risorgimento*, del cual se habló en el primer capítulo de este trabajo.

3. La batalla o insurrección de Palermo, que tuvo lugar entre el 27 y el 30 de mayo de 1860 y concluyó con la ocupación de la ciudad por parte de Garibaldi y sus fuerzas.

4. El plebiscito del 21 de octubre de 1860, en el cual se decidió, por mayoría absoluta, la anexión de Sicilia al Reino de Italia.

5. La batalla de Aspromonte o jornada del Aspromonte, del 29 de agosto de 1862, cuando el ejército regio italiano se enfrentó a los voluntarios de Giuseppe Garibaldi con la intención de detener su avanzada sobre el continente, resultando en la derrota de los camisas rojas y el subsecuente arresto de su general. Esta batalla se dio en respuesta al tentativo de Garibaldi de organizar una expedición bélica que marchara de Sicilia a Roma con la finalidad de liberar esta última del dominio del papa Pio IX y lograr su anexión y posterior nómina como capital del Reino de Italia. Ante dicho proyecto, y respondiendo a las presiones de Napoleón III, principal aliado del rey italiano, la corona envía una fuerza militar, comandada por el marqués Emilio Pallavicino, que finalmente se habría de encontrar con las fuerzas garibaldinas en Sant'Eufemia d'Aspromonte, provincia de Calabria.

Como se puede observar, el relato histórico en *Il Gattopardo* está cons-

tituido por algunos de los acontecimientos más relevantes del proceso de unificación de Sicilia con el Reino de Italia, que aparecen en primera línea tanto en el relato de la historiografía oficial del *Risorgimento* como en la mayoría de los relatos ficcionales ambientados en este periodo.

Por otro lado, es interesante notar cómo cada uno de los acontecimientos encuentra alguna relación narrativa con los acontecimientos de orden privado de la familia Salina. Sin embargo, por la naturaleza y el objetivo de este estudio, es aún más interesante cuestionarse sobre el tratamiento que el narrador de *Il Gattopardo* da a estos acontecimientos dentro de la novela, de modo que, como se discutirá durante las siguientes páginas, el relato histórico que nos ocupa tiene una fuerte e indisoluble relación con la memoria.

4.2 Memoria individual e historia en *Il Gattopardo*

Conviene en este punto abrir un nuevo cuestionamiento que nos devuelva al estudio del papel de la memoria en la configuración de la novela: ¿Hay en este relato algún tipo de narración de la memoria individual? Y de ser así, ¿qué importancia tiene este aspecto para la configuración del relato histórico que venimos persiguiendo?

Sobre las preguntas apenas planteadas, la primera hipótesis que conducirá el siguiente análisis es que una forma de narración autobiográfica

(entendida como relato de la rememoración) pervive en la novela, independientemente de la figura del autor, y ésta se ve al poner el foco en el relato de la memoria de los personajes. En otras palabras, si bien la idea de considerar a *Il Gattopardo* dentro del género de la autobiografía está fuera de discusión, un dejo de las formas particulares de este género literario pervive en la obra de Tomasi di Lampedusa particularmente en la construcción psicológica de los personajes.

A propósito de esto ayudará remitirnos a un comentario de Ricoeur cuando habla de la atribución del recuerdo:

los casos mnemónicos son fenómenos psíquicos entre los demás: se habla de ellos como de afecciones y de acciones; por esta razón se atribuyen a cualquiera, a cada uno, y su sentido puede ser comprendido al margen de cualquier atribución explícita. En esta forma, también ellos entran en el *thesaurus* de las significaciones psíquicas exploradas por la literatura, ya en la tercera persona [...] de la novela, ya en la primera de la autobiografía [...], incluso en la segunda persona de la súplica o de la invocación [...]. La misma suspensión de atribución constituye la condición de la atribución de los fenómenos psíquicos a personajes de ficción.⁴

Desde los capítulos anteriores se ha insistido constantemente en la afirmación de que la representación de la historia de Italia en *Il Gattopardo* es ofrecida al lector sólo a través del filtro de la subjetividad de los personajes. A continuación, analizando a cada paso la representación de los acontecimientos históricos que se especificaron anteriormente, se verá de

⁴ Ricoeur, *La memoria, la historia, el olvido*, p. 164.

qué manera funciona esta operación, así como cuáles son los alcances de sus consecuencias.

Hay que advertir que se habla aquí de autobiografía no para determinar al género literario, sino para identificar una serie de operaciones narrativas que, si bien cumplen la condición estructural de reproducir un proceso de rememoración, a veces su enunciación no se realiza en primera persona sino que es mediada por el narrador focalizado en tal o cual personaje.

4.2.1 Los *moti* del cuatro de abril y el desembarco en Marsala

Casi desde el inicio es posible constatar el tratamiento peculiar que en la novela se dará a la hora de traer a colación los acontecimientos históricos. Así pues, la referencia a la historia no se hace esperar y aparece en los primeros párrafos a propósito de la escena que se desarrolla instantes después de terminar el rezo del rosario:

Le ragazze raggiustavano le pieghe delle vesti, scambiavano occhiate azzurrine e parole in gergo di educandato; da più di un mese, dal giorno dei 'moti' del Quattro Aprile, le avevano per prudenza fatte rientrare dal convento, e rimpiangevano i dormitori a baldacchino e l'intimità collettiva del Salvatore. (p. 32)

Salta a la vista el contraste entre la mención del acontecimiento histórico y lo mundano de la situación en la cual es evocado, pero más aún llama la atención el término con el que el narrador decide denominar lo que oficialmente, pero nunca dentro de la novela, es conocido como *la rivolta della*

Grancia. Se puede adelantar que esta elección de nombre se debe a la forma particular de la experiencia que los personajes tienen de la historia.

Párrafos más tarde, durante un episodio de tono fuertemente hedonista en el que el príncipe Don Fabrizio pasea por un jardín de su villa, se coloca el relato propiamente dicho de lo ocurrido en Palermo un mes atrás, a inicios de abril. Insistir sobre la implicación de la memoria en la configuración de este episodio resulta una obviedad, desde el hecho de que el fragmento inicia con la frase “Ricordava il ribrezzo” (p. 35). No parece necio señalar, en cambio, que éste es el primero de muchos momentos en los que se relatan las asociaciones de ideas en la mente del protagonista; es el primer momento entonces en que la narración de *Il Gattopardo* se vuelve narración de la consciencia de don Fabrizio Salina. Más aún interesa anotar que durante la progresión del relato esa asociación de ideas se vuelve asociación de recuerdos. Estamos pues ante un proceso de rememoración, y los *moti* son para el lector, antes que acontecimiento histórico, un recuerdo del protagonista:

Per il Principe, però, il giardino profumato fu causa di cupe associazioni d'idee. 'Adesso qua c'è buon odore, ma un mese fa...' Ricordava il ribrezzo che le zaffate dolciastre avevano diffuso in tutta la villa prima che ne venisse rimossa la causa: il cadavere di un giovane soldato del 5° Battaglione Cacciatori che, ferito nella zuffa di S. Lorenzo contro le squadre dei ribelli era venuto a morire, solo, sotto un albero di limone. Lo avevano trovato bocconi nel fitto trifoglio, il viso affondato nel sangue e nel vomito, le

ungghia confitte nella terra, coperto dai formiconi; e di sotto le bandoliere gl'intestini violacei avevano formato pozzanghera. (p. 35)

Como se ve, la revuelta palermitana en el relato no sólo tiene la forma de recuerdo, sino que en el recuerdo tiene la forma de un cadáver de soldado hallado en la propiedad de la familia. Es interesante notar también cómo la famosa asociación de ideas es disparada (a la manera proustiana) por una experiencia sensitiva. De tal suerte los primeros elementos del recuerdo que se presentan a la mente son también de tipo sensitivo: el aroma del cadáver y posteriormente su imagen visual compuesta de sangre, vomito, tierra, hormigas y vísceras.

Para Harald Roalkvam, la historia del soldado muerto es el episodio más importante de la novela:

La meditazione ossessiva sulla morte comincia da questa vicenda e abbraccia l'intera tematica del romanzo, sia nei suoi aspetti politici che in quelli meramente esistenziali: il ricordo del soldato genera una seconda evocazione analettica, indissolubilmente legata alla prima, che ritrae l'agonizzante monarchia borbonica e *intreccia la meditazione sulla morte alla riflessione politica* [cursiva mía].⁵

Esta última nota del autor noruego habla justo de la asociación de ideas transformada en asociación de recuerdo. Cuando el recuerdo del soldado, que no deja de perturbar al príncipe, le propone la reflexión sobre cómo es posible justificar su muerte, irrumpen sus reflexiones sobre

⁵ Harald Roalkvam, "Il Gattopardo" di Giuseppe Tomasi di Lampedusa fra paradigma ottocentesco e narrativa modernista, p. 94.

la monarquía borbónica y con ella su recuerdo personal de la misma: “Le udienze, le molte udienze che Re Ferdinando gli aveva concesse, a Caserta, a Napoli, a Capodimonte, a Portici a casa del diavolo”. (p. 37)

No sólo es interesante constatar la forma en que el proceso de rememoración de don Fabrizio se superpone a la estructura narrativa en todo este fragmento, sino que también es de sumo interés presenciar cómo este relato tiende decididamente a la reflexión sobre la historia, la política y la sociedad: “Se non provoca grandi turbamenti in seno alla famiglia, l’immagine del cadavere torna però spesso a tormentare don Fabrizio e si rivela decisiva nell’indurlo a riflettere sul senso di quella morte”.⁶

Hacia el final de su recordación, entonces, el príncipe se hace una pregunta de orden histórico y político:

Mentre palleggiava pettegolezzi con l’impeccabile ciambellano andava chiedendosi chi fosse destinato a succedere a questa monarchia che aveva i segni della morte sul volto. Il Piemontese, il cosiddetto Galantuomo che faceva tanto chiasso nella sua piccola capitale fuor di mano? Non sarebbe stato lo stesso? Dialecto torinese invece che napoletano; e basta [...]. Oppure la Repubblica di don Peppino Mazzini? ‘Grazie. Diventerei il signor Corbera’. (p. 39)

Caemos en cuenta, con algo de perplejidad, de que en este primer pasaje sobre la historia no es mucho lo que se rescata del acontecimiento histórico como tal, más aún éste es evocado a través de sucesos ocu-

⁶ Harald Roalkvam, “*Il Gattopardo*” di Giuseppe Tomasi di Lampedusa fra paradigma ottocentesco e narrativa modernista, p. 94

rridos considerablemente lejos del “lugar de los hechos”. No obstante, también nos percatamos de que esta forma de narrar el hecho histórico tiende, sobre todo, al análisis y la explicación de éste, misma que pronto se extrapola hacia el análisis y la explicación de la historia nacional en general. Como se verá, estos fenómenos son recurrentes en la configuración del relato histórico dentro de la novela.

En toda la sección que sigue desde la conclusión del relato de los moti hasta el del desembarco, el relato histórico se va aderezando con la configuración de un ambiente tenso y lleno de expectativa sobre “lo que vendrá”; y para esto, en el discurso del narrador focalizado casi todo el tiempo en el Príncipe, el ambiente político y social se representa a través de las experiencias personales de los personajes y de sus allegados. Ejemplo de ello es la primera mención de Tancredi que se da dentro de los pensamientos del Príncipe cuando recuerda los “favores” que tuvo que pedir para “evitare al ragazzo un brutto guaio” (p. 43), *ragazzo* de quien, hasta este punto (la noche del 12 de mayo), sólo se tienen fuertes sospechas sobre su afiliación a los grupos insurrectos de la ciudad: “Tancredi era giunto al punto di aver simpatie per le ‘sette’, relazioni con Comitato Nazionale segreto; forse prendeva anche dei quattrini da lì, come ne prendeva, d’altronde, dalla Cassetta Reale” (p. 43).

A la mañana siguiente, el sobrino aparecerá por la Villa para despedirse del tío y anunciarle su decisión de unirse a los camisas rojas. Éste es probablemente el fragmento más célebre de la novela:

‘Sei pazzo figlio mio! [...] Un Falconeri dev’essere con noi, per il Re.’ Gli occhi [di Tancredi] ripresero a sorridere. ‘Per il Re, certo, ma per quale Re?’ Il ragazzo ebbe una delle sue crisi di serietà che lo rendevano impenetrabile e caro. ‘Se non ci siamo anche noi, quelli ti combinano la repubblica. *Se vogliamo che tutto rimanga com’è, bisogna che tutto cambi. Mi sono spiegato?*’. (p. 50, cursiva mía)

No parece aventurado afirmar que es con este hecho, perteneciente al ámbito de lo privado, que el discurso narrativo se encamina hacia el relato del desembarco en Marsala, aunque en este punto dicho acontecimiento es ya cosa del pasado según el tiempo de la historia, pues ha ocurrido nada menos que dos días antes.

Por otro lado, el episodio de la partida de Tancredi es para la novela un acontecimiento de gran peso, cuyo eco resonará desde las páginas inmediatamente posteriores hasta el final de la novela. Este eco se apoya, sobre todo, en las reflexiones del príncipe y los demás personajes con respecto al reacomodo de las fuerzas de poder en la isla,⁷ y por lo tanto en las consecuencias sociales, familiares y personales suscitadas por este mismo cambio de poder.

En contraste con esto, el episodio fundamental de la Unificación de

⁷ Puede decirse que es ésta la “línea ensayística” que los críticos han identificado en la novela ya desde Vittorini; misma que, aunque a lo largo del texto tiene momentos memorables (como en el episodio del plebiscito o en el *discorso sui siciliani*), indudablemente es inaugurada por la frase célebre de Tancredi citada más arriba.

Sicilia al Reino de Italia, es decir el desembarco de los Mil en la marina de Marsala, no logra ocupar más que unas cuantas líneas hacia el final de la primera parte.

Quando si risveglió il suo cameriere gli recò su un vassoio un giornale e un biglietto [...]. Ancora un po' stordito il Principe aprì la lettera: 'Caro Fabrizio, mentre scrivo sono in uno stato di prostrazione estrema. Leggi le terribili notizie che sono sul giornale. I Piemontesi sono sbarcati. Siamo tutti perduti. [...]. Il Signore salvi ancora il nostro amato Re. Un abbraccio. Tuo Ciccio.' [...] Aprì il giornale. 'Un atto di piratería flagrante veniva consumato l'11 maggio mercé lo sbarco di gente armata alla marina di Marsala. Posteriori rapporti hanno chiarito esser la banda sbarcata di circa ottocento, e comandata da Garibaldi. Appena quei filibustieri ebbero preso terra evitarono con ogni cura lo scontro delle truppe reali, dirigendosi per quanto ci viene riferito a Castelvetro, minacciando i pacifici cittadini e non risparmiando rapine e devastazioni... etc. etc...' Il nome di Garibaldi lo turbó un poco. Quell'avventuriero tutto capelli e barba era un mazziniano puro. Avrebbe combinato dei guai. 'Ma se il Galantuomo lo ha fatto venire quaggiù vuol dire che è sicuro di lui. Lo imbroglieranno'". (pp. 64 - 65)⁸

El tono de ironía, así como la brevedad del espacio dedicado a este hecho histórico, sugieren, en un primer momento, que éste es suficientemente conocido como para que valga la pena dar cuenta detallada de él; es decir que con toda probabilidad el lector habrá ya aprendido de la historiografía, la instrucción escolar, la conmemoración oficial y/o cual-

⁸ Se tome nota de la reacción de Don Fabrizio ante la mención de Garibaldi, único punto de la alarmista nota periodística que logra perturbarlo. Será pues en la parte sexta donde esta reacción (del príncipe, pero seguramente también de otros personajes pertenecientes a su clase social) cobra sentido: es Garibaldi, es decir la idea que representa, el verdadero peligro, y por lo tanto es su derrota en Aspromonte la aparente conclusión esperada ya desde ese "lo imbroglieranno". Sin embargo, no hay que olvidar que la novela no se encamina a un cierre optimista, de modo que en el tono confesional de la parte séptima, el príncipe de Salina reconoce la victoria, si bien no efectiva, sí simbólica y moral del *condottiero*.

quier otro medio de la difusión de la historia el relato pormenorizado de lo ocurrido aquel 11 de mayo de 1860.

Por otro lado, es válido afirmar que la reflexión sobre el significado y las implicaciones del desembarco en Marsala ha sido ya desarrollada en las páginas anteriores, desde la conversación del protagonista con su sobrino, hasta la conversación que sostiene con su primogénito. Así pues la reflexión sobre la historia ha preparado al protagonista (pero también al lector), de manera que el impacto del acto decisivo que da inicio a la segunda Guerra de independencia italiana es minimizado.⁹ Con esto el tono sugerido por la nota del periódico filoborbónico sirve para rematar la esperanza que albergan los protagonistas de que “tutto sarebbe stato una commedia, una rumorosa, romantica commedia con qualche macchia di sangue sulla veste buffonesca”. (p. 55)

4.2.2 La insurrección de Palermo y el plebiscito del 21 de octubre

Un espacio casi igual de breve que el del relato del desembarco le toca al de la insurrección de Palermo el mismo mayo de 1860, relato delegado a la experiencia personal de Tancredi quien ha participado en estos hechos violentos. Así pues, el hecho histórico se anuncia en un primer momento a partir del reflejo del rostro del príncipe de Falconeri:

⁹ Y acaso esta minimización sea contemporáneamente injusta pero inteligente, como sugiere el contraste con la reacción del cuñado Málvica.

Quando aveva tirato fuori l'acqua dal pozzo a molti usi si era guardato un momento nello specchio del secchio e si era trovato a posto, con quella benda nera sull'occhio destro che ormai serviva a ricordare più che curare la ferita al sopracciglio buscata tre mesi fa ai combattimenti di Palermo, (p. 71)

para tomar forma varias páginas después, cuando dicho episodio será evocado por el joven con la intención de seducir a la bella hija del alcalde, Angelica Sedàra:

Angelica eccitata [...] aveva chiesto a Tancredi di narrarle alcuni episodi dei 'gloriosi fatti d'arme' di Palermo [...]. Il giovane pur continuando ad ammirare, narrava la guerra facendo apparire tutto lieve e senza importanza: la marcia notturna su Gibilrosa, la scenata fra Bixio e La Masa, l'assalto a porta di Termini. 'Io non avevo ancora questo impiastro sull'occhio e mi sono divertito un mondo, signorina, mi creda. Le più grandi risate le abbiamo fatte la sera del 28 Maggio, pochi minuti prima che io fossi ferito. (p.95)

En este episodio Tancredi se vuelve narrador de sus recuerdos, y salta a la vista el interés que pone el narrador omnisciente de la novela, focalizado en la consciencia del personaje, en resaltar justamente el tipo de elecciones que el Príncipe de Falconeri realiza en virtud del tipo de relato que quiere construir. Bajo la explícita intención del personaje de entretener y seducir a su interlocutora con una anécdota divertida, subyace una particular interpretación de la historia. No es casual pues que en esta relación de los hechos, los momentos de "importancia histórica" sean relatados con negligencia hasta el punto en que todo el relato desemboca en una anécdota procáz y de hecho falsa, como descubrirá

50 años después Concetta, la hija del protagonista, nada significativa, en suma, desde el punto de vista histórico:

Il Generale aveva bisogno di avere un posto di vedetta in cima al Monastero dell'Origlione: picchia, picchia, impreca, nessuno apre; era un convento di clausura. [...] Entriamo: tutto deserto; ma da un angolo del corridoio si odono strilli disperati: un gruppo di suore si era rifugiato nella cappella ed esse stavano lì ammucchiate vicino all'altare; chissà cosa te-mes-se-ro da quella diecina di giovani esasperati. Era buffo vederle, brutte e vecchie com'erano, nelle loro tonache nere, con gli occhi sbarrati, pronte e disposte al... martirio. Guaivano come cagne. Tassoni, quel bel tipo, gridò: 'Niente da fare, sorelle, abbiamo da badare ad altro, ritorneremo quando ci farete trovare le novizie!' E noi tutti a ridere che si voleva mettere la pancia in terra. E le lasciammo lì con la bocca asciutta per andare a far fuoco contro i regi dai terrazzini sopra'. (p. 95)

Paul Ricoeur advierte un fenómeno curioso que tiene que ver con la operación narrativa, el abuso de la memoria y la construcción de ideologías: “Es más concretamente la función selectiva del relato la que ofrece a la manipulación la ocasión y los medios de una estrategia astuta que consiste de entrada tanto en la estrategia del olvido como de la rememoración”.¹⁰ De acuerdo con esto, y con base en la naturaleza narrativa de la historia cabe suponer que “Hasta el tirano necesita un retórico, un sofista, para proporcionar un intermediario a su empresa de seducción y de intimidación. El relato impuesto se convierte así en el instrumento privilegiado de esta doble operación”.¹¹

¹⁰ Ricoeur, *La memoria, la historia, el olvido*, p. 115.

¹¹ *Ibid.*, pp. 115 - 116.

En una escala mucho más modesta de la que ocupan las preocupaciones de Ricoeur, Tancredi en este fragmento puede ser paragonado con este tirano que se vale de la operación narrativa para elaborar un relato de la historia que sirva a sus intereses. En el caso del personaje esto funciona en dos sentidos, por un lado, al minimizar el sentido de los hechos bélicos se minimiza el sentido mismo de la revolución, reduciéndola al grado de *commedia* como quisiera cada miembro de la vieja clase aristocrática siciliana; mientras que, por el otro lado, el relato bélico, así transformado en comedia, tiene la función de seducir a Angelica, objetivo, como se verá durante el resto de la novela, más político que sentimental o incluso carnal, pues al final la “hermosa plebeya” se convertirá en la oportunidad que Tancredi necesita para hacerse camino en el nuevo mundo.

Bien mirada, toda esta operación narrativa puesta en manos del personaje coincide con el punto de vista que éste tiene sobre los cambios políticos y sociales que le toca vivir; no hay que olvidar que es él el primero en proponer que la revolución, en el fondo, tiene el objetivo último de que las relaciones de poder no cambien. Más aún, es esta certeza la que estará en el fondo de todas las decisiones y acciones importantes del personaje, desde enlistarse en el ejército garibaldino

hasta desposar a la hija del alcalde de Donnafugata. Basta preguntarse si para él tales hechos tienen ya el valor de historia o son únicamente experiencia de lo vivido.

A manera de paréntesis, se puede hacer una reflexión más a partir de los comentarios de Ricoeur sobre el abuso de memoria conectado a la imposición de ideologías. Él dice que

se hace posible vincular los abusos expresos de la memoria a los efectos de distorsión propios del plano del fenómeno de la ideología. En este plano aparente, la memoria impuesta está equipada por una historia ‘autorizada’, la historia oficial, la historia aprendida y celebrada públicamente.¹²

De tal modo se tiene que la manipulación de los acontecimientos históricos dentro de un relato (que en el plano de la ficción no es otra cosa que el trabajo propio del narrador) tiende a desembocar en la conformación de una historia oficial, cuya función última es la de fundamentar la identidad de una comunidad. Ante esto se puede deducir la posibilidad de un juego inverso de manipulación narrativa de la historia, que desemboque en un relato, ficcional o histórico, cuya función sea precisamente la de contestar, criticar o al menos someter a revisión el punto de vista de la historiografía oficial. Un uso en estos términos de la narración histórica es lo que caracteriza, como anota Noé Jitrik,¹³

¹² Ricoeur, *La historia, la memoria, el olvido*, p. 116.

¹³ *cfr.* Noé Jitrik, *Historia e imaginación literaria*, p. 16 y sobre el concepto de “novela funcional” pp. 69 - 70.

a no pocas novelas históricas, entre las cuales *Il Gattopardo*, como se explicará más tarde.

Volviendo a nuestro argumento, salvo por este fragmento no se encuentran referencias significativas a la historia en el resto de la segunda parte de la novela. Por el contrario, todo este apartado se ocupa de narrar acontecimientos de orden privado, que son completamente ficticios y cuya materia principal es, en palabras pobres, la llegada a Donnafugata y lo que pasó ahí.

Con esto se puede ver que, si bien no se hacen referencias reales a la historia, lo que sí se hace es recargar la diégesis con el ambiente de la época, es decir que se realiza un trabajo de ambientación del espacio diegético, entendiendo por esto la aplicación de las operaciones narrativas y referenciales que se describieron a este respecto en el capítulo anterior.

Sobre el escenario así “amueblado”, como diría Eco, los personajes actuarán siempre en el ámbito de lo privado y de la intersubjetividad inmediata, mismos que, sin embargo, en ningún momento dejan de estar en íntima comunicación con el devenir histórico. La crítica sobre *Il Gattopardo* ha dedicado importantes páginas a demostrar que es justamente éste uno de los principales valores de la novela: la forma aguda

en que se logra comentar la historia colectiva desde el ámbito de lo privado. Hay que apuntar que esta afirmación también implica que es desde el relato de acontecimientos ficticios (los referentes a la historia de la familia) que se elabora la crítica de los acontecimientos reales.

Para continuar con la pesquisa de los escurridizos hechos históricos representados en *Il Gattopardo*, hay que dar el salto hasta la tercera parte en donde se narra otra de las jornadas fundamentales para el proceso de la Unificación Italiana: el plebiscito del 21 de octubre de 1860.

No parece exagerado afirmar que el del plebiscito es uno de los episodios más bellos de la novela, pues en éste se combina de forma exquisita la narración psicologista (tan cara al autor), con la histórica, aunada con ese dejo de ensayística del que tanto se ha acusado a la escritura de Tomasi di Lampedusa.

El fragmento pues, que ya ha sido evocado en los capítulos anteriores, se introduce con la narración de los pensamientos de don Fabrizio, que de inmediato se vuelven rememoración, y así todo el largo fragmento que ocupa el relato del día del plebiscito ocurrirá desde los recuerdos del protagonista:

Come conseguenza di alcune associazioni d'idee che non sarebbe opportuno precisare, l'affaccendarsi delle formiche impedì il sonno a Don Fabrizio e gli fece ricordare i giorni del plebiscito *quali egli li aveva vissuti poco tempo*

prima a Donnafugata stessa; oltre ad un senso di sorpresa quelle giornate gli avevano lasciato parecchi enigmi da sciogliere; adesso [...] era forse possibile cercare la soluzione di uno di essi. (p. 116, cursiva mía)

El pasaje narra cuidadosamente toda la experiencia de don Fabrizio en torno al hecho del plebiscito, al tiempo que es un detallado relato del mismo. En esta meticulosidad se detecta justamente la intención del personaje, y del narrador en un segundo momento, por extraer un sentido a los hechos, es decir que el esfuerzo de rememoración va encaminado desde el principio hacia la reflexión histórica. Otra peculiaridad de este fragmento es el movimiento que lleva a cabo el narrador, en al menos un par de momentos de este fragmento, para pasar de focalización interna a cero con el fin de comentar o complementar el relato-recuerdo del príncipe. Así pues, es evidente cómo el narrador comparte la intención reflexiva del personaje y se suma a sus esfuerzos, con el resultado de terminar extrapolando el relato de la historia más allá de las posibilidades cognitivas del príncipe. Vale la pena citar de nuevo el siguiente fragmento que ya había sido discutido a propósito de la posición temporal del narrador:

Don Fabrizio non poteva saperlo allora, ma una parte della neghittosità, dell'acquiescenza per la quale durante i decenni seguenti si doveva vituperare la gente del Mezzogiorno, ebbe la propria origine nello stupido annullamento della prima espressione di libertà che a questo popolo si era mai presentata. (p. 125)

Más allá de la ubicación temporal del narrador, en este fragmento ocurre algo más interesante con respecto a la significación de la historia. Con la frase “non poteva saperlo allora”, el narrador abandona al personaje, se desarraiga de la consciencia de éste para dar cuenta de lo que se propone como su propio tren de ideas. Pero este abandono no es casual, ni caprichoso, ni negligente, antes bien se da totalmente en virtud de las intenciones íntimas del príncipe de Salina. Dicho brevemente, al extender el relato del plebiscito fuera de los límites y de las posibilidades cognitivas del personaje, se completa el objetivo último de la rememoración de éste, es decir que se resuelve el “enigma storico” que preocupaba a don Fabrizio. Se puede sugerir que en este pasaje el narrador cierra la argumentación en torno a la historia de Sicilia que el protagonista había iniciado en su *discorso sui siciliani*, confirmando las previsiones que ahí se proponían.

Por otro lado, no es en absoluto casual que este recuerdo se presente a don Fabrizio justamente el día en que tiene que pedir, en nombre de su sobrino, la mano de la hija de Calogero Sedàra en matrimonio. Ambos actos anuncian, de algún modo, la realización del pacto que idealmente se había establecido entre el “vecchio e nuovo stato di cose”, entre la antigua clase aristocrática de la isla y el nuevo gobierno. Por un lado

el príncipe de Falconeri, sobrino del príncipe de Salina, tiene que desposar a la hija de un nuevo rico burgués para poder reclamar un lugar social acorde a su dignidad, y esto porque el alcalde de Donnafugata, habiendo sabido aprovechar la coyuntura histórica que le toca vivir, posee ahora el poder del que Tancredi carece: el económico. Por otro lado, al analizar todo el proceso del plebiscito, Don Fabrizio echa en falta algo, trae a la mesa la idea de que la unificación es un proceso inacabado:

L'Italia era nata in quell'accigliata sera a Donnafugata proprio lì in quel paese dimenticato quanto nell'ignavia di Palermo e nelle agitazioni di Napoli; una fata cattiva della quale non si conosceva il nome doveva esser stata presente, ad ogni modo era nata e bisognava sperare che avrebbe potuto vivere in questa forma: ogni altra sarebbe stata peggiore. D'accordo. Eppure questa persistente inquietudine qualcosa doveva significare; egli sentiva che durante quella troppo asciutta enunciazione di cifre come durante quei troppo enfatici discorsi, qualche cosa, qualcheduno era morto, Dio solo sapeva in quale andito del paese, in quale piega della coscienza popolare. (p. 122)

Sólo después de la confesión de su compañero de caza, Ciccio Tumeo, quien en un exabrupto admite: "lo, Eccellenza, avevo votato 'no'. 'No', cento volte 'no'" (p. 122), es que el príncipe descubre que, una vez más en su historia, el pueblo de Sicilia ha sido traicionado justo por aquellos que habían prometido liberarlo y defender su libertad:

A questo punto la calma discese su Don Fabrizio che finalmente aveva sciolto l'enigma; adesso sapeva chi era stato strangolato a Donnafugata, in cento altri luoghi, nel corso di quella nottata di vento lercio: una neonata, la buona

fedé; proprio quella creaturina che più sarebbe dovuta curare, il cui irrobustimento avrebbe giustificato altri stupidi vandalismi inutili. Il voto negativo di Don Ciccio, cinquanta voti simili a Donnafugata, centomila 'no' in tutto il Regno non avrebbero mutato nulla al risultato, lo avrebbero anzi reso più significativo, e si sarebbe evitata la storpiatura delle anime. (p. 123)

En este pasaje, finalmente, se vuelve completamente evidente lo que los otros discutidos anteriormente venían anunciando, es decir el funcionamiento y en consecuencia la función que el relato histórico tiene dentro de la novela. En un primer nivel de lectura, cada acontecimiento histórico pretende introducir y explicar los sucesos de la historia de la familia Salina, pues no hay que olvidar que ésta es la trama principal de la novela. Pero, más profundamente, es justo en la contraposición entre ambas esferas, la de lo histórico y la de lo privado, en donde se apoya la intencionalidad fundamental de la novela reconocida por consenso general, es decir la crítica profunda del *Risorgimento* y, por extensión, de otros procesos de la historia italiana. Es aquí, pues, donde reside en última instancia el carácter “antirisorgimentale” de la novela, la operación narrativa a contracorriente de la historia oficial de la que se hablaba más arriba.

Ahora bien, el *antirisorgimento* o la cultura *antirisorgimentale* se refiere a un punto de vista que en tiempos de la Unificación se oponía, en respuesta a distintos intereses, precisamente al programa ideado por Cavour,

Garibaldi, Vittorio Emanuele y sus seguidores. Posteriormente, tras el momento de la afirmación del Reino de Italia y hasta la fecha, el concepto de *antirisorgimento* se ha transformado en el revisionismo del *Risorgimento* y la consecuente denuncia y crítica de sus faltas y errores como proceso encaminado al fortalecimiento y modernización de Italia como un estado unitario, así como al fortalecimiento del bienestar económico, social, político y demás, de los italianos.¹⁴ A este tenor, el epíteto *antirisorgimentale* es también aplicado a las expresiones artísticas que ofrecen un punto de vista de revisionismo en tono negativo, cuando no de oposición, sobre el *Risorgimento*.

Por otro lado, como se vio anteriormente, en *Il romanzo antistorico* Vittorio Spinazzola encuentra la línea de continuidad entre las tres novelas de que se ocupa su estudio: *I Viceré, I vecchi e i giovani* e *Il Gattopardo*, justamente en el análisis negativo que todas ellas hacen del proceso de Unificación Italiana. El autor afirma que:

¹⁴ Una forma extrema de la cultura del *antirisorgimento* es la que el periodista Sergio Romano critica en algunas regiones del norte de Italia en donde se registran ciertas “conmemoraciones nostálgicas” de la época pre-unitaria. *cfr.* Sergio Romano, “L’antirisorgimento e il passato che non c’è” en *Corriere della sera/Archivio storico*, [en línea]. Consultado el 26 de mayo de 2014 <<http://goo.gl/S5vzNs>>. Sobre la cultura del *antirisorgimento* decimonónica se puede consultar el artículo “I movimenti politici’ La cultura antirisorgimentale” en el sitio oficial del gobierno italiano dedicado al 150º aniversario de la Unificación: <<http://goo.gl/NaUiDR>>. Finalmente, como ejemplo del *antirisorgimento* como revisionismo del proceso unitario italiano en el siglo XXI, el *Blog di antirisorgimento* está disponible para su consulta: <<http://antirisorgimento.altervista.org>>.

Oggetto del racconto sono la vittoria apparente e il fallimento sostanziale della rivoluzione patriottica in Sicilia, quindi nel Mezzogiorno e nell'Italia intera; l'esito delusivo del processo risorgimentale viene peraltro assunto come prova dell'inaffidabilità di ogni ideologia, ogni mitologia di progresso, giacché nulla cambia nelle vicende umane, e se una evoluzione si produce è verso il peggio, non verso il meglio.¹⁵

Y posteriormente concluye sobre *Il Gattopardo*:

Un elemento storico resta però indiscutibile [...] nel romanzo secondonovecentesco: il fallimento della borghesia risorgimentale rispetto al compito di promuovere il riscatto dell'isola, e di tutto il Mezzogiorno, dall'arretratezza feudale. In ciò *Il Gattopardo* si allinea perfettamente alla tesi di fondo dei suoi predecessori [*I Viceré* e *I vecchi e i giovani*], riprendendone e aggiornandone lo spirito di denuncia polemica. Anche Lampedusa imputa con fermezza ai ceti borghesi di aver tradito le speranze rinnovatrici con cui s'erano presentati sulla scena storica, all'indomani dell'unità d'Italia. I toni sono più smorzati, meno virulenti, ma proprio per questo più pacatamente persuasivi. D'altronde è passato un secolo: non è più questione di rivelazioni traumatiche, né di atteggiamenti provocatori: va solo ribadito perentoriamente lo scandalo di una situazione da tanto tempo irrisolta, evidente ormai sotto gli occhi di tutti.¹⁶

4.2.3 La jornada del Aspromonte

El relato de los hechos de la jornada del Aspromonte, evocado por el narrador desde el inicio de la parte sexta, servirá para dar el tono a esta sección de la novela enmarcando los episodios, conversaciones y reflexiones que se realizan a lo largo del baile ofrecido por los príncipes Ponteleone.

Como se ha visto, hasta este punto el relato de los principales hechos históricos, con la excepción del desembarco de Marsala cuyas circunstancias

¹⁵ Vittorio Spinazzola, *Il romanzo antistorico*, p. 8.

¹⁶ *Ibid.*, p. 123.

ya se comentaron, había sido traído al frente del relato a través de las perspectivas del príncipe Fabrizio o del príncipe Tancredi, quienes son los personajes principales de esta novela, puesto que las acciones del uno y las reflexiones del otro son aquello que encamina la trama de la historia. Sin embargo, en esta parte ocurre algo sorprendente cuando nos percatamos de que la representación de la batalla que concluyó con el arresto de Garibaldi es delegada sí a la memoria individual de un personaje, pero de un personaje incidental para la novela, aunque es también uno de los protagonistas de los hechos del Aspromonte, por lo que podemos suponer que aparece en esta parte con la clara intención de dar cuenta de dicho acontecimiento: el coronel Pallavicino.

El Marqués Emilio Pallavicino di Priola (o Pallavicini para algunos autores) fue un político y militar italiano. Nació en 1823 en el seno de la rama genovesa de una de las más antiguas dinastías feudales italianas (cuyos orígenes se pueden rastrear en el Medioevo). La carrera de Emilio Pallavicino fue larga y exitosa, al haber participado en todas las campañas militares a partir de 1848. Aunque la mayor parte de su fama la debe a las acciones realizadas en 1862, entre las que destaca la derrota y consecuente arresto de Giuseppe Garibaldi en la batalla de Aspromonte.

Como se había ya comentado, éste es uno de los dos únicos personajes históricos reales que se representan en la novela, pero la aparición del coronel contrasta con la del Rey Ferdinando II, en primer lugar por su nivel diegético, pues, mientras que el segundo sólo aparece en el recuerdo de don Fabrizio, el primero se presenta en su mismo nivel de existencia. Pero más aún es interesante atender al contraste que hay entre el discurso de Pallavicino y el del rey, pues al primero se le delega la tarea de narrar los hechos del Aspromonte, a la par que se le confiere la prerrogativa de hacer su propia manipulación del recuerdo, es decir, narrar la historia desde su particular punto de vista.

Esta elección narrativa claramente implica una apertura, quizá hasta una divergencia, con respecto al punto de vista que hasta el momento ha dirigido la configuración del relato histórico, es decir la triada Fabrizio-Tancredi-narrador. Ante esto el narrador nos previene, anteponiendo al discurso del militar la validación, por parte del príncipe, de su persona como la de alguien con ideas que vale la pena escuchar:

Don Fabrizio conversava con Pallavicino e si accorgeva che questi, al di là delle frasi zuccherose riservate forse alle signore, *era tutt'altro che un imbecille; era un 'signore'* anche lui e il fondamentale scetticismo della sua classe, soffocato abitualmente dalle impetuose fiamme bersaglieresche del bavero, faceva di nuovo capolino adesso che si trovava in un ambiente eguale a quello suo natio, fuori dell'inevitabile retorica delle caserme e delle ammiratrici. (p. 229, cursiva mía)

Emilio Pallavicino fue un aristócrata, por lo tanto sus acciones bélicas se ven revestidas, al menos en el interior de la diégesis, por intereses que se adaptan consonantes con los del príncipe Salina, o más precisamente con los de Tancredi. De modo tal, cuando rinde homenaje a la salvación del Reino, cabe preguntarse cuál sea exactamente la idea que tiene del mismo:

‘Adesso la Sinistra vuol mettermi in croce perché, in Agosto, ho ordinato ai miei ragazzi di far fuoco addosso al Generale. Ma mi dica Lei, principe, cosa potevo fare d’altro con gli ordini scritti che avevo addosso? Debbo però confessarlo: quando lì ad Aspromonte mi son visto dinanzi quelle centinaia di scamiciati, con faccie di fanatici incurabili alcuni, altri con la grinta dei rivoltosi di mestiere, sono stato felice che questi ordini fossero tanto aderenti a ciò che io stesso pensavo; se non avessi fatto sparare quella gente avrebbe fatto polpette dei miei soldati e di me, e il guaio non sarebbe stato grande, ma avrebbe finito col provocare l’intervento francese e quello austriaco, un putiferio senza precedenti nel quale sarebbe crollato *questo Regno d’Italia che si è formato per miracolo, vale a dire non si capisce come*. (p. 229, cursiva mía)

Claramente el marqués Pallavicino, al igual que los príncipes de Salina y Falconeri, es representante de la clase aristocrática que busca conservar su status (en todos los órdenes), que busca, en resumen, permanecer al frente de la organización política y social nacionales; y que vive, contemporáneamente, al asecho de que las mayorías populares asciendan, significando con ello el crepúsculo de la nobleza.

Sin embargo, de esta intervención resalta sobre todo su análisis de los hechos que condujeron a la Unificación, que se apoyan, en primer

lugar, en una representación desmitificadora de la figura de Garibaldi (llevada a cabo, conviene mencionarlo, mediante la adulación, tan propia de la retórica aristocrática como bien nos ha enseñado don Fabrizio):

E glielo dico in confidenza, la mia brevissima sparatoia ha giovato soprattutto a Garibaldi [...] perché al momento del mio famoso inginocchiamento mi ha stretto la mano [...] e sa cosa mi ha detto a bassa voce, lui che era la sola persona per bene che si trovasse da quella parte su quell'infausta montagna? 'Grazie colonnello.' (p. 229)

A lo cual más tarde agregará:

Bisognava vederlo quel povero grand'uomo steso per terra sotto un castagno, dolorante nel corpo e ancor più indolenzito nello spirito. Una pena! Si rivelava chiaramente per ciò che è sempre stato, un bambino, con barba e rughe, ma un ragazzo lo stesso, avventato e ingenuo. Era difficile resistere alla commozione per esser stati costretti a fargli 'bu-bu'. (p. 230)

En fin asistimos a la constatación de que Pallavicino, en tanto que narrador de su relato, hace uso del mismo tipo de manipulación narrativa que, aunque con fines distintos, lleva a cabo Tancredi en la segunda parte. Aquí pues, la operación narrativa del personaje tiende en apariencia al autoelogio, pero en el fondo está encaminada a ofrecer una particular versión de los hechos que no sólo valide sus actos como militar, sino que también justifique sus consideraciones y previsiones sobre el proceso histórico:

'Gli uomini del Generale, mentre i miei bersaglieri li disarmavano, inveivano e bestemmiavano. E sa contro chi? contro lui, che era stato il solo a pagare di persona. Una schifezza, ma naturale: vedevano sfuggirsi dalle mani quella personalità infantile ma grande che era la sola a poter coprire le oscure mene di tanti fra essi. (p. 230)

Finalmente, gracias a la participación que este personaje tiene en los hechos, su relato se reviste del tipo de reflexión que tan grato es a don Fabrizio, hasta volverse previsiones sobre el futuro de la nación; mismas que desde el interior de la diégesis hacen gala justamente de las cualidades aristocráticas del coronel, en tanto que se proponen como el fruto de una aguda observación y capacidad de análisis. Pero al mismo tiempo dichas previsiones, vistas desde fuera de la diégesis, pueden ser consideradas incluso como profecías por parte del narrador y del lector, quienes ya saben qué pasará después en el curso de la historia.

'Lei non è stato sul continente dopo la fondazione del Regno? Fortunato lei. Non è un bello spettacolo. Mai siamo stati tanto divisi come da quando siamo uniti. Torino non vuol cessare di essere capitale, Milano trova la nostra amministrazione inferiore a quella austriaca, Firenze ha paura che le portino via le opere d'arte, Napoli piange per le industrie che perde, e qui, qui in Sicilia sta covando qualche grosso, irrazionale guaio. Per il momento, per merito anche del vostro umile servo, delle camicie rosse non si parla più, ma se ne riparlerà. Quando saranno scomparse queste ne verranno altre di diverso colore; poi di nuovo rosse. E come andrà a finire? C'è lo Stellone, si dice. Sarà. Ma Lei sa meglio di me, principe, che anche le stelle fisse veramente fisse non sono.' Forse un po' brillo, profetava. Don Fabrizio dinanzi alle prospettive inquietanti sentiva stringersi il cuore. (pp. 230-231)

En suma se puede constatar que la inclusión de este personaje real, y no de otro, nos habla de la voluntad del autor por no querer desaprovechar una coincidencia de gran peso simbólico que la historia misma ofrece a la materia de su novela. Y es que resulta altamente significativo,

tanto para la ficción como para la realidad, el hecho de que el General Giuseppe Garibaldi, el *condottiero*, la figura encarnada del liberalismo republicano, sea finalmente derrotado y apresado por un miembro tan representativo de la clase aristocrática, la misma que para su subsistencia requiere sofocar nada menos que todo lo que la mención misma de Garibaldi significa (ya lo advertía el sobresalto de don Fabrizio al leer su nombre en la noticia del desembarco). Con tal astucia, en fin, lo que consigue el autor es validar el punto de vista ofrecido por su novela en el campo mismo de su propia realidad histórica nacional.

A partir del análisis apenas realizado se puede concluir provisoriamente que en la novela hay una íntima relación entre la memoria individual y la narración histórica. Misma que tiene que ser buscada a nivel estructural en el texto, pues se trata del relato propio de la memoria de los personajes (sobre todo del protagonista) de los que está poblado. En resumen, ese filtro que es la subjetividad de los personajes por el cual pasa la representación de la historia, que con insistencia se había mencionado en los capítulos anteriores, no es otra cosa que el recuerdo del acontecimiento histórico atribuido a estas “consciencias figurales”¹⁷ y narrado desde su propia experiencia.

¹⁷ Como las llama Luz Aurora Pimentel, *cfr. El relato en perspectiva*, pp. 95 – 133.

El hecho de delegar el relato de la historia a los fenómenos internos de la consciencia de los personajes, evidentemente tiene una intención que no es precisamente la de informar los hechos al lector, sino más bien la de realizar una crítica aguda a las representaciones ofrecidas por la historiografía oficial, así como a los mismos procesos históricos. Un efecto secundario de esta elaboración narrativa es que el relato histórico así configurado es un relato incompleto, con múltiples lagunas cronológicas, pero sobre todo carente de un cierre.

Sobre esto uno puede preguntarse si hay en la novela elementos que, yendo más allá de la subjetividad de los personajes, ayuden a conformar un relato más completo de la Unificación Italiana. Otro aspecto de esta pregunta tiene que ver justamente con la posibilidad de hallar en el mundo de la novela algo que emule el papel que la memoria colectiva como “matriz de la historia” ocupa, según Ricoeur, en la realidad. Las páginas que restan de este trabajo estarán dedicadas a esta doble búsqueda.

4.3 Memoria colectiva y memoria histórica en *Il Gattopardo*

Retomando el tema de la percepción del tiempo histórico, podemos afirmar que el hecho de que el relato histórico reproducido desde la consciencia individual de los personajes resulte incompleto, tiene todo que ver con el hecho de que para éstos el de la Unificación no es un

proceso acabado. Los acontecimientos relevantes, que pasarán por la elaboración historiográfica del periodo a los libros de historia, son para ellos experiencia vivencial. Con esto en mente sirve recordar a Hayden White cuando afirmaba que la vida, es decir la experiencia de ésta, no tiene en sí una estructura narrativa (caracterizada por la causalidad y la progresión finalizada en un cierre), sino que ésta sólo se adquiere *a posteriori*, cuando la experiencia es transformada en relato.¹⁸ Así pues, al ser los personajes la fuente del acontecimiento histórico y no el narrador, el lector, el mismo autor o cualquier figura cuya ubicación temporal sea posterior al conjunto de los hechos relatados (esto es, al menos, posterior a 1870), éstos aún no acaban de asumir la forma que les dará la historiografía, ya que aún están dentro del campo de la memoria viva, anclada, como se vio, en la interioridad.

Dado esto, se había dicho que es necesario encontrar elementos que en el mundo de la novela puedan ocupar el lugar que en el mundo real ocupa la memoria colectiva y, se puede adelantar desde ya, la memoria histórica.

Un episodio clave en el que es representada la memoria que se relaciona con el relato de la historia, pero más claramente la memoria histórica, es el del *discorso sui siciliani*.

¹⁸ *cfr.* Hayden White, “El texto histórico como artefacto literario”, p. 114.

Antes de discutir el porqué de la afirmación anterior, hay que especificar en qué consiste esta forma de la memoria. Ricoeur trae a su estudio el concepto de memoria histórica a partir del pensamiento de Halbwachs, y la explica en los siguientes términos:

La historia se aprende, en primer lugar, mediante memorización de fechas, de hechos, de nomenclaturas, de acontecimientos notables, de personajes importantes, de fiestas que hay que celebrar. Es esencialmente un relato enseñado cuyo marco de referencia es la nación. En esta fase del descubrimiento, también rememorado después, la historia es percibida, principalmente por el estudiante, como 'exterior' y muerta. La marca negativa depositada sobre los hechos evocados consiste en que el niño no pudo ser testigo de ellos.¹⁹

No obstante esto, con el tiempo se registra una

reabsorción progresiva de la diferencia entre la historia enseñada y la memoria vivida, desviación reconstruida a su vez en la situación del después. 'Por tanto es después como podemos vincular a los acontecimientos nacionales las diversas fases de nuestra vida'.²⁰

En otras palabras, podemos entender la memoria histórica precisamente como la forma que el saber histórico asume al entrar a formar parte de los contenidos de la consciencia individual, y más aún al declarar su pertenencia, es decir al poder ser considerado como propio: "esto es lo que sé, es *mi* conocimiento".

Es pues la memoria histórica del Príncipe de Salina lo que está en juego durante su célebre monólogo que pretende definir el carácter del

¹⁹ Ricoeur, *La memoria, la historia, el olvido*, p. 508.

²⁰ *Id.*

pueblo siciliano, fundamentando sus aseveraciones en el amplio conocimiento y análisis de la historia de la isla:

Siamo vecchi, Chevalley, vecchissimi. Sono venticinque secoli almeno che portiamo sulle spalle il peso di magnifiche civiltà eterogenee, tutte venute da fuori già complete e perfezionate, nessuna germogliata da noi stessi, nessuna a cui abbiamo dato il 'la' (p. 178).

El *discorso sui siciliani* se propone al lector como el epítome de la posición pesimista que el protagonista, y tras sus pasos el narrador y consecuentemente el relato, presenta frente a la posibilidad de un proceso verdaderamente revolucionario, e incluso ante la posibilidad de una historia que tienda verdaderamente al progreso: es éste el sentido del término “inmovilismo” frecuentemente aplicado a la novela. A este propósito el príncipe afirma: “In Sicilia non importa far male o far bene: il peccato che noi Siciliani non perdoniamo mai è semplicemente quello di ‘fare’” (p. 178), pues en suma: “Il sonno, caro Chevalley, il sonno è ciò che i Siciliani vogliono, ed essi odieranno sempre chi li vorrà svegliare, sia pure per portar loro i più bei regali; e, sia detto fra noi, ho i miei forti dubbi che il nuovo regno abbia molti regali per noi nel bagaglio” (p. 178). Finalmente, el motivo último de la somnolencia de los sicilianos, la conclusión última de la experiencia de su historia mezclada a la crudeza de su geografía, es que “I Siciliani non vorranno mai migliorare

per la semplice ragione che credono di essere perfetti: la loro vanità è più forte della loro miseria” (p. 183).

Ahora bien, en todo este episodio es claro que se sigue asistiendo a las elaboraciones de la consciencia del personaje, pero en este caso no se está frente al monólogo interior, sino frente a la verbalización de estas elaboraciones. Más aún, lo que el discurso del príncipe representa en el relato no es algún recuerdo personal como el del soldado muerto o el del plebiscito, sino la interiorización de la memoria colectiva vuelta historia, luego aprendida y finalmente asimilada con sus propias experiencias personales. El aspecto más importante, pues, en relación con el campo del relato histórico, es que éste es el momento de la novela que más cercano está a los mecanismos de la operación historiográfica; más que una conversación entre caballeros, el *discorso sui siciliani* extiende y fundamenta el relato de la Unificación Italiana en sus antecedentes más lejanos. Así visto, los acontecimientos históricos que hasta aquí se presentaban inacabados por su pertenencia a la experiencia vivencial de los personajes, logran entrar para el lector en el flujo extendido de la historia, y con esto en la lógica de la causalidad que la narración histórica reclama, y sin la cual no parece posible la interpretación cabal de los hechos del pasado. Es sólo por medio de este recurso al pasado

más lejano de Sicilia que el príncipe logra también concluir sus previsiones con respecto a la coyuntura histórica en que le ha tocado vivir:

‘Tutto questo [...] non dovrebbe poter durare; però durerà, sempre; il sempre umano, beninteso, un secolo, due secoli...; e dopo sarà diverso, ma peggiore. Noi fummo i Gattopardi, i Leoni; quelli che ci sostituiranno saranno gli sciacalletti, le iene; e tutti quanti Gattopardi, sciacalli e pecore, continueremo a crederci il sale della terra. (p. 185)

En la sección anterior se mencionaba que el narrador pone cierre a las disquisiciones del *discorso sui siciliani*. Puede afirmarse en fin que éste pone el cierre que le viene faltando a todo el relato histórico. En suma, se puede decir desde ya que es el narrador el verdadero detentor de la memoria colectiva al interior de *Il Gattopardo*.

Lo apenas dicho nos obliga a dar una revaloración de la ubicación espacial del narrador que se discutió en el tercer capítulo de este trabajo. Por un lado a Tomasi di Lampedusa no le basta con dotar a su narrador de todas las prerrogativas que le confiere la omnisciencia con respecto a la historia, sino que aparte pone una delicada atención en anotar la ventaja temporal que tiene frente a sus personajes; por otro lado, el recurso constante de narrar en focalización interna, fomenta cada vez más una íntima relación entre él, los personajes y la diégesis, misma que remata en su autoidentificación como integrante del pueblo siciliano: “un coniglio selvatico, il quale del resto veniva *ipso facto*

promosso al grado di lepre, come si usa *da noi*" (p.105, cursiva mía).

Spinazzola, atento a estas cualidades del relato, no puede evitar comparar al narrador totalmente omnisciente, imparcial y ausente de *I Viceré*, con este narrador que a primera vista parece no saber decidir la posición desde donde quiere contar su historia, de quien acaba por afirmar: "La finzione romanzesca trascolora così in un atteggiamento di tipo memorialistico: il narratore si fa nello stesso tempo garante della veridicità del rendiconto e latore di una sua interpretazione in chiave di autenticità spassionata".²¹

El punto esencial aquí es que el narrador sabe lo que los personajes no saben, y parte de este saber es justamente de tipo histórico. Así, por ejemplo, puede completar la visión del protagonista expresada en *il discorso*, pero no sólo eso, sino que la asume obligándose a extender el relato y a criticar la historia, más allá de los confines del *Risorgimento*.

En suma, la posición diegética del narrador aunada a su relación con el mundo de acción que es la isla, lo hacen portador de la memoria del pasado del pueblo siciliano. Ya pasado para él, pero aún futuro para sus personajes, como lo constatan los recurrentes comentarios que hacen referencia al devenir histórico: "Erano quelli, appunto, gli anni

²¹ Vittorio Spinazzola, *Il romanzo antistorico*, p. 111.

durante i quali, attraverso i romanzi, si andavano formando quei miti letterari che ancor oggi dominano le menti europee” (p. 151) o también “Si credevano eterni: una bomba fabbricata a Pittsburgh, Penn. doveva nel 1943 provar loro il contrario” (p. 221).

Así pues, mediante estos mecanismos referenciales, el narrador no sólo logra determinar su posición temporal, sino que en una segunda instancia logra extender el relato de la historia hacia el futuro, justo en la dirección opuesta en la que procedía el príncipe en su *discorso*, y con esto encauza el tiempo de la Unificación en el de la historia de más larga duración, ofreciendo así un cierre al relato histórico. Este cierre, por su parte, no puede ser otra cosa que la constatación de las previsiones del príncipe Fabrizio, pero también del marqués Pallavicino, en el tiempo posterior al de la vida de estos personajes, es decir el tiempo del narrador mismo que, como se vio, se ubica hacia mitad del siglo xx. Con esto se quiere decir que una última consecuencia del ejercicio de la memoria colectiva-histórica, que este narrador pone en marcha para completar el relato histórico de la Unificación de Sicilia al Reino de Italia, es que la crítica a la historia y la consecuente desestimación de cualquier posibilidad de cambio y de progreso, acaba por extenderse más allá del periodo del *Risorgimento*:

L'abbiamo già detto, il punto di vista del personaggio narratore non è che il perfezionamento e la sublimazione di quello del personaggio narrato, in quanto entrambi tendono a considerare le contingenze dell'oggi da una prospettiva di futuro, o meglio di eterno presente, con ciò stesso decantandone la magmaticità spavalda.²²

4.4 La memoria histórica y el lector de *Il Gattopardo*

Queda por comentar cómo, en *Il Gattopardo*, los acontecimientos históricos, estos puntos nodales que determinan la progresión de la historia de la Unificación Italiana en su forma narrativa, en ningún momento son explicados al lector. Esto quiere decir que sabemos, por la novela, que ocurren un desembarco en Marsala y una insurrección en Palermo, sabemos también que la avanzada garibaldina es frenada en Aspromonte; sabemos incluso, al menos de manera aproximada, cuándo ocurren todos estos sucesos. A parte, gracias a la forma en que son presentados, conocemos sus causas históricas, así como su lugar, importancia y consecuencias dentro del gran flujo de la historia. Lo que no sabemos, al menos a partir de la lectura de la novela, es cómo ocurrieron estos acontecimientos. En esto consisten las lagunas narrativas que más arriba se comentaban.

Cabe anotar que esta aparente falta de consideración hacia el lector, esta falta de explicación detallada del hecho histórico, resulta atípica en el campo de la novela histórica tradicional. Hablamos aquí

²² Vittorio Spinazzola, *Il romanzo antistorico*, p. 113.

de una estrategia narrativa que consiste en delinear con cierto grado de detalle el contexto del periodo y/o del acontecimiento histórico que enmarca a la acción ficcional. Basten dos ejemplos para sustentar estas afirmaciones.

Por un lado Walter Scott, en su novela *Ivanhoe*, busca dar un contexto que valide la pretensión de narrar hechos que pudieron haber ocurrido en Inglaterra durante el Medioevo. Así, el narrador abre su relato con una relativamente larga explicación del contexto histórico en el que la historia del joven Wilfred de Ivanhoe se desarrollará:

Here haunted of yore the fabulous Dragon of Wantley; here were fought many of the most desperate battles during the Civil Wars of the Roses; and here also flourished in ancient times those bands of gallant outlaws, whose deeds have been rendered so popular in English song. Such being our chief scene, the date of our story refers to a period towards the end of the reign of Richard I, when his return from his long captivity had become an event rather wished than hoped for by his despairing subjects, who were in the meantime subjected to every species of subordinate oppression.²³

Por otro lado, en la novela histórica no es sólo el contexto histórico el que tiende a ser explicado con detalle, sino el mismo acontecimiento singular, como el caso de los *tumulti di San Martino* que Manzoni no sólo decide relatar a detalle en *I promessi sposi*, sino que decide incluso poner a su personaje principal en la primera línea del conflicto. Aquí un fragmento del proceder de la narración manzoniana:

²³ Walter Scott, *Ivanhoe*, posición 395.

I deputati si radunarono [...] e dopo mille riverenze, complimenti, preamboli, sospiri, suspensioni, proposizioni in aria, tergiversazioni, strascinati tutti verso una deliberazione da una necessità sentita da tutti, sapendo bene che giocavano una gran carta, ma convinti che non c'era da far altro, conclusero di rincarare il pane. I fornai respirarono; ma il popolo imbestialì. [...] Non mancava altro che un'occasione, una spinta, un avviamento qualunque per ridurre le parole a fatti; e non tardò molto.²⁴

Ejemplos como éstos abundan en la obra de ambos escritores y de muchos más posteriores a ellos, al grado de poder afirmar que la ficción histórica tiende a complacerse en representar una propia versión de hechos como firmas de tratados, coronaciones, galas, discurso, batallas y demás acontecimientos memorables registrados por la historiografía.²⁵

Il Gattopardo carece de semejante estrategia narrativa precisamente porque no hay un momento en el relato en que se explique al lector las circunstancias y características de los hechos históricos. En la novela cada parte y cada segmento se presenta como *in medias res* con respecto a la historia, y esto es porque, al no estar al frente de la representación narrativa, los acontecimientos históricos pierden mucha de su singularidad (singulares son más bien los sucesos que enmarcan la vida de los Salina, como el compromiso de Tancredi y Angélica). Más aún, ni el narrador ni ninguna otra figura al interior del texto ofrecen una descripción del

²⁴ Alessandro Manzoni, *I promessi sposi*, pp. 273 - 274.

²⁵ A este propósito el escritor Javier Negrete estudia los mecanismos para narrar batallas importantes de la historia dentro de obras ficcionales. *cfr.* "Narrando Batallas" en *Cinco miradas sobre la novela histórica*, posición 675 - 1086.

desarrollo, o una explicación de los antecedentes de cada acontecimiento. Después de todo, ¿por qué habrían de hacerlo, si finalmente estos hechos pertenecen al flujo de la vida misma, y los personajes no conocen más de su significado e implicaciones históricas, de lo que el lector conoce a propósito de las notas periodísticas que escucha en el telediario?

Ante esto, hay que afirmar que será tarea del lector colmar estas lagunas, y así completar el relato que hemos venido buscando con los contenidos de su propia memoria histórica. Para entender cómo es que esto sucede conviene acudir por última vez al auxilio de la teoría narrativa y recuperar de ella los conceptos de *programa de lectura* y *lector implícito*.

Para llegar a estos conceptos es necesario entender primero la lectura no como un acto de desciframiento de un código, sino como una acción participativa y colaborativa que “se suma al esfuerzo” que implica el trabajo de narración y, en última instancia, el de la escritura. Afirma Luz Aurora Pimentel que “leer es participar de la construcción del texto y del mundo porque la literatura, y en especial la narrativa, es parte del mundo de la acción sólo cuando es leída”.²⁶

Siempre con Pimentel, hay que rechazar, sin embargo, la tentación

²⁶ L. A. Pimentel, *El relato en perspectiva*, p. 163.

a considerar que un texto está potencialmente abierto a infinitas interpretaciones, en virtud de las infinitas lecturas a las que puede ser sujeto, pues “si cada texto tuviera un potencial infinito de lectura, todos los textos serían el mismo texto”.²⁷

Siendo así, las posibles múltiples interpretaciones que se pueden dar a un texto están ya inscritas de alguna manera dentro del mismo. Estas son por un lado una consecuencia de la operación organizadora y jerarquizadora efectuada por el escritor, y por el otro una potencialidad cuya realización última dependerá de las circunstancias propias del acto de la lectura:

[la] pluralidad de elementos latentes que la lectura actualiza está, en cierta medida, programada y, sobre todo, controlada por el propio texto; no obstante, éste necesita del lector para que, de potencia pueda devenir actualidad; para poder generar incluso combinatorias de significación que rebasen el propio programa de lectura inscrito.²⁸

A esta inserción de un programa de lectura en el relato, se suma también la interpelación indirecta de un destinatario ideal, el lector meta que el autor tiene en mente durante el proceso de escritura, o el narrador a quien el narrador se dirige en su acto de enunciación. En suma, un lector implícito.²⁹

²⁷ L. A. Pimentel, *op. cit.*, p. 164.

²⁸ *Id.*

²⁹ H. Porter Abbott define este concepto así: “the implied reader should be kept distinct for the actual reader. The implied reader is not necessarily you or I but the reader we infer to be an intended recipient of the narrative”, *The Cambridge Introduction to Narrative*, p. 191.

Lo importante a este respecto es que:

El perfil de este lector orienta al autor en todos los niveles de la escritura del texto; desde la cantidad de información descriptiva y narrativa que ha de ofrecerle (o negarle), hasta las referencias a códigos culturales que el autor supone ‘compartidos’, o bien un saber tan recóndito que aludir a él es ya una invitación (si no es que una orden perentoria) a salir del texto en cuestión para completarlo con otros textos. Pero en todo caso, esa imagen del lector implícito es susceptible de observación y de inferencia a partir de las estructuras narrativas.³⁰

Dichas estructuras narrativas que menciona la autora tienen principalmente dos formas: la primera son los “huecos” o “blancos” deliberadamente dejados por el narrador en diversos niveles del relato para que el lector llegue a colmarlos (éstos pueden ser desde elipsis temporales, hasta información elidida por ser considerada de conocimiento del lector, o, más aún, como una invitación o un desafío para que éste, intrigado, vaya a buscar dicha información en el extratexto). La segunda tiene que ver con el conjunto de referencias inter y extratextuales que el narrador realiza con un mayor o menor grado de claridad, y que apelan

a lo que Eco llamaría ‘el mundo ‘real’ de la enciclopedia del lector’, y Barthes el ‘código cultural compartido’; códigos o enciclopedias que constituyen entidades semánticas más o menos estables y que el lector es capaz de reconocer sin que se le tenga que describir (reconstruir) propiedad por propiedad.³¹

Con todo esto en mente, podemos describir, con Spinazzola, al lector implícito de *Il Gattopardo* de la siguiente manera:

³⁰ L. A. Pimentel, *El relato en perspectiva*, pp. 174 - 175.

³¹ *Ibid.*, 177 - 178.

un lettore di formazione scolastica apprezzabile anche se non eccelsa, di sensibilità e gusto discreti seppur non troppo scaltriti, di competenze culturali abbastanza vaste ma non necessariamente approfondite. Lo scrittore se lo vezzeggia, moltiplicandogli le occasioni per compiacersi di sé, per rassicurarsi della propria preparazione intellettuale. Assai indicativi in proposito sono alcuni riferimenti o citazioni a personalità ed opere, non nominate espressamente: sta al lettore individuarle, mettendo a prova la sua sagacia.³²

Como bien anota el crítico italiano, el lector real es puesto a prueba, a la vez que el implícito es identificado, por medio de un conjunto de los distintos mecanismos que se comentaban apenas con Pimentel. Así pues, no faltan en la novela referencias veladas a personajes fundamentales para el siglo XIX como Marx, aquel “ebreuccio tedesco del quale non ricordo il nome” (p. 184), o a Baudelaire:

Gli tornò in mente un verso che aveva letto per caso in una librería di Parigi sfogliando un volume di non sapeva più chi, di uno di quei poeti che la Francia sforna e dimentica ogni settimana [...] *Seigneur, donnez-moi la force et le courage / de regarder mon coeur et mon corps sans dégoût!*” (p. 48)

y Verdi, a través de la mención de “Amami Alfredo” durante el *Te deum* a la llegada de la familia Salina a Donnafugata.

Otro conjunto de referencias, de menor dificultad interpretativa pero que siguen reclamando un tipo de conocimiento específico por parte del lector, son las referencias a personajes del ámbito científico y cultural llamados por sus nombres: Freud, Prudhon, Dickens, Balzac; pero más interesante es la mención de personajes históricos comentados casi por des-

³² Vittorio Spinazzola, *Il romanzo antistorico*, p. 108.

cuido, como Cialdini, Zambianchi y Crispi; así como la de acontecimientos sólo evocados por el nombre del lugar en que se verificaron como Gaeta.

Finalmente, la tarea más importante del lector implícito es la de completar los huecos correspondientes a la narración de los acontecimientos que delinean el relato histórico de la novela mediante la aplicación de nombres, fechas, lugares, antecedentes, hechos significativos, y consecuencias tal cual los ha aprendido y como los ha incluido en su memoria histórica.³³

En suma, nombres y lugares célebres de la historia del *Risorgimento* son profusamente mencionados, pero las más de las veces no son comentados. Así, por un lado éstos asumen la función de establecer coordenadas espacio-temporales a la diégesis, como se vio en el capítulo anterior, mientras que por el otro sugieren la progresión del relato histórico. En ambos casos estos elementos de referencialidad extratextual cobran sentido, y por lo tanto cumplen su función, sólo si logran ser reconocidos por el lector. Así pues, el relato histórico dentro de la novela adquirirá su forma más completa si el lector sabe en qué consistieron los hechos violentos que le cuestan la vida al soldado hallado en la propiedad de los Salina, o si tiene suficientes noticias sobre el desarrollo e importancia histórica de la expedición de los Mil.

³³ Así como en los otros aspectos que a este respecto se mencionaron en el segundo capítulo de este trabajo.

El entero discurso de Pallavicino exige al lector que conozca de alguna manera el relato oficial o de menos la crónica que tradicionalmente circula en torno a la jornada del Aspromonte (qué quieren decir cuando comentan los *baciamani* e *inginocchiamenti*, por ejemplo), pero también los antecedentes del (des)encuentro entre el ejército regio y el garibaldino. En otras palabras, lo que la operación narrativa en la novela proporciona al relato histórico es la demarcación espacio-temporal, el punto de vista narrativo y, por lo tanto, la interpretación última del proceso histórico. Gracias a la situación del narrador con respecto a la diégesis, se proporciona también el cierre narrativo en coincidencia con el análisis de los acontecimientos; y antes de todo esto, en la estructuración de la novela también se lleva a cabo la selección y jerarquización de los acontecimientos que formarán parte del relato histórico de la Unificación, en su papel de línea narrativa secundaria dentro de la novela.

Al lector toca, pues, proveer la descripción a detalle de dichos acontecimientos, que en el fondo se supone consabida puesto que ya ha sido promovida por la historiografía oficial y demás modos de difusión de la historia; en otras palabras, se llama a escena al contenido de su memoria histórica referente al *Risorgimento*.

Con esto se puede concluir que la intención expresada por la novela

es la de proponer una crítica, un punto de vista divergente al oficial, con respecto al proceso de la Unificación italiana, y no la de pormenorizarlo. Es por esto que el narrador gatopardiano, y con él todos los demás elementos de la novela, se aleja contemporáneamente de la historiografía (de sus procedimientos y fuentes, en resumen de la operación historiográfica) y de la forma tradicional de la novela histórica.

Esta postura es posible únicamente apelando a la memoria histórica del lector, al que se le pide realizar para sí mismo el trabajo de explicación del hecho histórico que Manzoni, Scott y otros tantos deciden delegar a sus narradores. El precio a pagar, no obstante, es alto, pues en el caso de que el lector falle en llevar a cabo la tarea encomendada (esto es que no tenga conocimiento de la historia italiana, o que no tenga mecanismos para procurárselo), el relato histórico de la Unificación, como es representado por la novela, corre el riesgo de pasar desapercibido al momento de la lectura.

En conclusión, se puede afirmar que, al modo de prácticamente cualquier novela histórica, en *Il Gattopardo* hay una línea narrativa dedicada a la representación de los acontecimientos relevantes del periodo histórico (real) en el que se desarrolla la anécdota ficcional. Dicha línea narrativa tiene la función, por un lado, de enmarcar y explicar los acontecimientos

de la trama principal, es decir los que conforman la historia de la familia Salina durante la última parte del siglo XIX; y por otro lado también, al articularse, ambas líneas narrativas desembocan en el análisis y la crítica, en tono negativo y pesimista, del proceso de la Unificación italiana, con lo cual la novela asume una postura *antirisorgimentale*.

El último punto importante es que el relato histórico, no sólo ocupa el tercer lugar en la jerarquía con respecto a la historia familiar y a la interioridad psíquica del protagonista, sino que además permanece latente y a la espera de un lector enterado, y, por lo tanto, en grado de distinguirlo y completarlo.

Conclusión

Como se advirtió desde el principio, el objetivo primordial de este trabajo era el de desnudar las características particulares que tiene la representación de la historia italiana al interior de la novela *Il Gattopardo*, es decir determinar las características de lo que he llamado el relato histórico.

La primera reflexión que me proponen los hallazgos obtenidos tiene que ver con la amplitud del concepto “historia”; tan sólo el diccionario de la Real Academia Española de la Lengua registra 10 acepciones y 13 formas complejas para este lema. En particular, despierta mi interés cómo el mismo término puede ser usado, casi sin distinciones, para denotar el contenido del relato del pasado de un individuo (la historia de su vida), así como el contenido del relato del pasado de un pueblo (la historia de Italia) o de todos los pueblos (la Historia), pero también el contenido de un relato de ficción (“narración inventada” dice la 7ma acepción del DRAE). Más allá de un peculiar fenómeno de polisemia, las indagaciones de las páginas anteriores sugieren una efectiva continuidad entre estos tres fenómenos narrativos. La pregunta que me parece pertinente proponer es si es posible afirmar que estos tres

campos distintos, a los que les damos el nombre de historia, más que el nombre tienen también en común algún rasgo originario, o acaso un origen mismo. Acaso es la memoria ese punto originario en el que estos tres tipos de historia coinciden.

Así pues, una primera conclusión de este trabajo es que existe un flujo continuo entre la memoria individual y la memoria colectiva, que a su vez se corresponde con una continuidad paralela entre la historia individual (memoria o autobiografía) y la Historia, como formas acabadas del relato de ambas formas de memoria. Uno y otro tipos de memoria no son campos separados de la realidad sino que están constantemente en comunicación: la suya es una relación de interdependencia. Consecuentemente la historia individual y la historia propiamente dicha serían en realidad los dos extremos de un mismo proceso. La memoria colectiva se conforma sólo a partir del conjunto de relatos individuales de una comunidad; la Historia por lo tanto, en el sentido más básico, es la síntesis escrituraria (este aspecto es fundamental) de este conjunto de relatos: si cada individuo no tuviera una memoria íntima, no sería posible la Historia.

De igual modo se sugirió en páginas anteriores que la imaginación es también subsidiaria, aunque indirecta, de la memoria, pues la invención de mundos fantásticos tampoco se da por generación espontánea.

Aunque carente de un original real, el objeto imaginado, la imagen ficcional, la obra de arte en última instancia, está hecha de aspectos de la realidad que su autor conoce y recuerda.

En todos estos sentidos se puede afirmar que una parte importante de la narración de *Il Gattopardo* está configurada a partir de procesos de rememoración que atañen tanto a vivencias autobiográficas en el ámbito privado como a acontecimientos, importantes para la comunidad, que forman parte de los relatos de la historia.

En el sentido más básico, Tomasi di Lampedusa amuebla su mundo narrado del mismo modo que lo hace Eco, aunque también se puede decir que lo ambienta, como pasa en el cine de época. El autor pone en uso, para construir su diégesis, un interesante juego de referencialidad con el que invita a su lector a “reconocer”, es decir a imaginar, elementos que pasan por reales, aunque no pueden ser verificados en la realidad.

Sin embargo, un punto de mayor interés con respecto a la conformación de *Il Gattopardo* está en el tratamiento que hace de la Historia; a este respecto resulta interesante el descubrimiento de que el relato de la Unificación Italiana está conformado en tres fases dentro de esta novela.

En la primera fase el *Risorgimento* no es aún Historia propiamente dicha, o es si acaso Historia reciente o Historia contemporánea, puesto

que quien da cuenta en primera instancia de los acontecimientos históricos son los personajes de la novela, para quienes el proceso de la Unificación es cosa de actualidad, es experiencia vivencial, es memoria viva, es, de alguna manera, autobiografía. En esta fase, pues, la representación histórica se cierra en una reflexión sobre la actualidad y su consecuente expectativa sobre el futuro.

La segunda fase del relato histórico descansa en los hombros del narrador; un narrador que, sin necesitarlo, se autoimpone limitaciones espaciales y temporales, señalando su subjetividad. El narrador de *// Gattopardo* es pues un siciliano de la posguerra, para quien la de la Unificación de Sicilia con el Reino de Italia no es sólo una historia, sino que es su historia. En este sentido es él quien da un cierre narrativo al relato histórico, verificando en su pasado lo que para sus personajes es aún especulación sobre el futuro.

La tercera fase, en fin, se encuentra sólo inscrita en el texto, como un particular programa de lectura que determina el perfil de un lector implícito. De este modo el ciclo se cierra en la memoria histórica del lector, a quien se le pide que conozca los detalles sobre los acontecimientos relevantes del proceso de Unificación Nacional, a riesgo de perderse toda esta línea narrativa de la novela. En otras palabras, se

exige cierta competencia al lector, la cual consiste en poseer y ejercer un determinado conocimiento histórico para poder realizar su quehacer de interpretación y significación del discurso narrativo.

Hasta aquí, el resultado de mi análisis podría ser un argumento para quien sostiene que *Il Gattopardo* no se puede entender sin el referente de la historia italiana, lo cual, de acuerdo con lo que se ha expuesto hasta el momento, equivaldría a decir que solamente un “lector enterado” sería capaz de generar sentido tras la lectura de la novela. No obstante, el éxito comercial y editorial que la novela ha tenido, incluso a nivel internacional, desde su publicación hasta nuestros días, así como la atención que por más de cinco décadas ésta ha recibido por parte de la crítica, obligan a reivindicar las posibilidades interpretativas del lector “no enterado”. Cabe, pues, mencionar que sobre *Il Gattopardo* se han hecho numerosos análisis sobre determinados aspectos de la narración (como la construcción de los espacios, las dinámicas de la intimidad familiar, las particularidades de los personajes como representación de enteros sectores sociales, el constante tratamiento simbólico del tema de la muerte, etcétera) cuya apreciación por parte del lector puede, en determinadas circunstancias, alejarse de su conocimiento sobre la historia de Italia.

Con esto en mente debo decir que considero *Il Gattopardo* como

parte de las obras artísticas que identificamos con la etiqueta de “universales”, entendiendo por “universalidad” una potencialidad comunicativa capaz de trascender las principales barreras lingüísticas, culturales, espaciales y temporales. Es esta potencialidad comunicativa la que hace que obras como *La divina comedia*, *Don quijote de la Mancha*, *El principito* y *Pedro Páramo* perduren en el tiempo más allá de las modas, y más allá incluso de las variaciones del canon.

Para volver a *Il Gattopardo* y concluir, considero que un lector que no sepa reconocer la historia de Italia entre sus páginas, de todas formas sabrá reconocer aquellos motivos universales que, aunque no han sido el objeto de estudio en esta ocasión, abundan y llenan de sentido el relato. En suma, considero que la marca de la universalidad de la obra de Tomasi di Lampedusa descansa en el continuum inagotable que forman la intimidad y la Historia. La intimidad que tiene la cara de las dinámicas interpersonales, de las jerarquías y sobre todo de la cotidianidad propias de una familia, mismas que en realidad varían muy poco de cultura en cultura (como han descubierto numerosos estudios antropológicos); y por otro lado la Historia que, en su aspecto más fundamental, consiste en el relato de la lucha y el reacomodo de las fuerzas del poder, lucha que es tal vez el rasgo común a todas las

civilizaciones, antiguas y presentes, de la humanidad. Para terminar vale la pena comentar, aunque sea una obviedad, que el del *Risorgimento* no es el único movimiento revolucionario en el mundo que ha sido acusado como fallido, así como *Il Gattopardo* no es la única novela que busca denunciar el fracaso de un movimiento revolucionario, ¿o acaso no es ésa la vía de la novela de la revolución en México?

Bibliografía

ABBOT, H. Porter, *The Cambridge Introduction to Narrative*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.

ALMIRANTE, Pasquale, “Sciascia e i natali di Padre Pirrone a San Cono”. Disponible en: <<http://goo.gl/hgyZe8>> fecha de consulta: 24 de marzo de 2014.

AUGÉ, Marc, *Las formas del olvido*, Gedisa, Barcelona, 1998.

— *Los no lugares*, Buenos Aires, Gedisa, 2007.

BARBAGALLO, Francesco, “Meridionale, questione”, *Treccani.it L'enciclopedia italiana*. Disponible en: <<http://goo.gl/AuzXrB>>, fecha de consulta: 22 de marzo de 2014.

BARTHES, Roland, “La muerte del autor”. Disponible en: <<http://goo.gl/DIhEOq>>, fecha de consulta: 09 de noviembre de 2014.

BASSANI, Giorgio, “Introduzione” a *Il Gattopardo*, 1958, [en línea], fecha de consulta: 22 de marzo de 2014. Disponible en: <<http://goo.gl/Dt2zdu>>.

CAVALERA, Fabio, “L'enigma di Donnafugata e il mito del Gattopardo” in *Corriere della sera/Archivio storico* [en línea], 8 de agosto de 2003. Disponible en: <<http://goo.gl/C8IL2G>>, fecha de consulta: 24 de marzo de 2014.

CAPECCHI, Giovanni, “*Il Gattopardo*, tra storia ed eternità” in *Altitaliani.net* [en línea], 2 de octubre de 2010. Disponible en: <<http://goo.gl/tP2cvn>>, fecha de consulta: 22 de marzo de 2014.

Eco, Umberto, “Apostillas a *El nombre de la rosa*” en *El nombre de la Rosa*, Trad. Ricardo Potchar, 4ª ed, Barcelona, De Bolsillo, 2002, pp. 735-776.

- FOLLET, Ken, *Fall of giants*, New York, Signet, 2010.
- FOUCAULT, Michel, *¿Qué es un autor?*, Trad. Silvio Mattoni, Córdoba, Arg., El cuenco de plata, Ediciones literales, 2010.
- GARCÍA GUAL, Carlos, Pedro Godoy et al., *Cinco miradas sobre la novela histórica* [Kindle edition], Evohé, 2012. Disponible en: <<http://goo.gl/L6sNRm>>.
- GENETTE, Gérard, “Discurso del relato” en *Figuras III*, Trad. Carlos Manzano, Barcelona, Lumen, 1989.
- HERNÁNDEZ LANDA, Veronica, *La representación de la colonia en tres novelas históricas del siglo XIX mexicano*, (Tesis de maestría), México, UNAM: Programa de posgrado en letras, 2009.
- JITRIK, Noé, *Historia e imaginación literaria. Las posibilidades de un género*, Buenos Aires, Biblos, 1995.
- LUKACS, Georg, “La forma clásica de la novela histórica” en *La novela histórica*, Trad. Jasmin Reuter, México, Era, 1966.
- MATURI, Walter, “Mille, Spedizione dei”, *Treccani.it L'enciclopedia italiana*. Disponible en: <<http://goo.gl/KfGMIU>>, fecha de consulta: 22 de marzo de 2014.
- McFEE, Gord, “Why ‘revisionism’ isn’t”. Disponible en: <<http://goo.gl/UAm78U>>, fecha de consulta: 26 de febrero de 2014.
- MUDROVIK, María Inés, *Historia, narración y memoria. Los debates actuales en filosofía de la historia*, Madrid, Akal, 2005.
- MUSCARIELLO, Mariella, “La morte di Don Fabrizio. Analisi della parte VII del Gattopardo”. Disponible en: <<http://goo.gl/ir-GWcz>>, fecha de consulta: 24 de marzo de 2014.
- PIMENTEL, Luz Aurora, *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, México, Siglo XXI, 2005.

RICOEUR, Paul, *La memoria, la historia, el olvido*, Trad. Agustín Neira, 2ª Ed., Buenos Aires, FCE, 2013.

RÍO FERNÁNDEZ, Ana del, *La configuración del espacio en la obra de Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, (Tesis doctoral), Madrid, Universidad Complutense de Madrid: Departamento de Filología Románica, Eslava y Lingüística General, 2002.

ROALKVAM, Harald, *"Il Gattopardo" di Giuseppe Tomasi di Lampedusa fra paradigma ottocentesco e narrativa modernista*, (Tesis de maestría), Våren, Universitetet i Brgen: Institutt for fremmedspråk, 2013.

ROMANO, Sergio, "L'antirisorgimento e il passato che non c'è" en *Corriere della sera/Archivio storico*. Disponible en: <<http://goo.gl/S5vzNs>>, fecha de consulta: 26 de mayo de 2014.

ROMO ÁVILA, Cristina, *El mundo de Arepa. La novela como crítica histórico-política: Maten al león de Jorge Ibarguengoitia*, (Tesis de maestría), México, UNAM: Programa de posgrado en letras, 2009.

RULFO, Juan, *Pedro Páramo y El llano en llamas*, México, Origen - Seix Barral, 1984.

SALVATORELLI, Luigi, *Pensiero e azione nel Risorgimento*, Torino, Einaudi, 1959.

SCOTT, Walter, *Ivanhoe* [Kindle edition], 2012,. Disponible en: <<http://goo.gl/Vnf1un>>.

SEYDEL, Ute, *Narrar historia(s). La ficcionalización de temas históricos por las escritoras mexicanas Elena Garro, Rosa Beltrán y Carmen Boullosa (un acercamiento transdisciplinario a la ficción histórica)*, Madrid, Iberoamericana-Vervuet, 2007.

SPINAZZOLA, Vittorio, *Il romanzo antistorico* [Edición electrónica: Liber Liber], Roma, Riuniti, 1990. Disponible en: <<http://goo.gl/nKBuAv>>, fecha de consulta: 22 de marzo de 2014.

TOMASI DI LAMPEDUSA, Giuseppe, *Il Gattopardo*, a cura di Gioacchino Lanza Tomasi, 91a ed., Milano, Feltrinelli, 2008.

— *I racconti*, 14ª ed., Milano, Feltrinelli, 2008.

VITTORINI, Elio, s. asunto [correo postal], carta a Giuseppe Tomasi di Lampedusa, 2 de julio de 1957. Disponible en: <<http://goo.gl/i6dsZj>>, fecha de consulta: 22 de marzo de 2014.

WHITE, Hayden, “El valor de la narrativa en la representación de la realidad” en *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*, Trad. Jorge Vígil Rubio, Barcelona, Paidós, 1992.

— “El texto histórico como artefacto literario”. Disponible en: <<http://goo.gl/QkqN4Y>>, fecha de consulta: 22 de marzo de 2014.

Videografía

The riddle of experience vs. memory [Video], Daniel Kahneman, TED org., feb de 2010, (20.06 min). Disponible en <<http://goo.gl/z89Hdf>>, consultado el 14 de mayo de 2014.

Agradecimientos

Doy gracias a Dios.

A mis padres porque a su modo me han apoyado siempre, y sobre todo me han dado el valioso regalo de la posibilidad.

A mis hermanas Liliana, Sandra, Angélica y Cynthia, y a mi sobrino Eder, porque gracias a ellas y a él nunca me encuentro desprovisto de una razón.

Agradezco a Gaby, la otra mitad del club de tesis, por su entrega y apoyo en cada momento y por ser la voz detrás de mi cabeza que siempre me cuestiona pero nunca deja de creer en mí.

A Sabina Longhitano por aceptar invertir su experiencia y su paciencia en la realización de este proyecto, ciertamente no sería lo que es sin tu asesoría.

A mis sinodales Ute Seydel, Paola Leoni, Simonetta Morselli y Diana Martínez, por su interés en este trabajo y por sus atentas y oportunas observaciones.

Agradezco igualmente a Elena Ruiz y a Tere Franco que junto con su amistad han ofrecido su oído y su sabio consejo al desorden de mis ideas, sin mencionar una buena dosis de bibliografía. Gracias chicas, por andar delante de mí el camino.

Agradezco también a Ana Elena González, a Noemí Novell y al resto de la “familia coordinación”.

A Alma por las fallidas pero nunca aburridas sesiones de estudio en casa, y a Lorena por no aplicar sus métodos medievales, y sin embargo ser siempre un gran apoyo.

A mis alumnos por su confianza y por la sabiduría que me transmiten siempre.

Por último, agradezco a la Facultad de Filosofía y Letras, mi hogar lejos de casa, y a la Universidad Nacional Autónoma de México, pues es aquí donde he aprendido a crecer y a pertenecer.

Ciudad Universitaria, a 24 de febrero de 2015.