

La novela epistolar en Italia y España: el drama y la estrategia de la ocultación desde Galdós a N. Ginzburg

Mercedes RODRÍGUEZ FIERRO
Universidad Complutense de Madrid

Es un hecho sobradamente conocido y comúnmente aceptado que el género epistolar alcanzó su máxima expresión y frecuencia de uso en la literatura francesa del siglo XVIII. Es la «ficción literaria preferida» de este siglo, en palabras de Balzac (J. Rousset 1962: 95), y la afirmación alcanza su máxima validez sobre todo en relación a la literatura francesa, como atestigua de manera profusamente documentada el clásico ensayo sobre este género de Jean Rousset (1962), completado con una bibliografía precisa y esencial que recoge las obras capitales que, en lengua francesa y pertenecientes al ya mencionado siglo de forma más destacada y numerosa, se han acogido a este género en el que, con esencial maestría (en su capacidad inventiva) y más depurada forma, se cultivaban aquellos contenidos de crónica galante, vehículos del intercambio comunicativo de unas relaciones formalmente inclinadas a los juegos de ingenio y seducción. Siendo éste un dato indiscutible, en cuanto al volumen de producción y su exquisitez compositiva, en relación siempre a la importancia destacada del género en la literatura francesa (parece inútil mencionar aquí las obras más divulgadas en cuanto el ya referido estudio de Rousset ha llevado a cabo esta tarea de la manera más completa, aun declarando haber dejado fuera de su inventario las obras por él no estudiadas), sí que conviene, en cambio, recordar, si no en relación al volumen de producción, sí en cuanto a su destacada, capital función, que obras en género epistolar se han dado también de manera más aislada, pero según una línea de aparición ininterrumpida, en la literatura de las restantes lenguas europeas.

Así, y sin abandonar el terreno de las lenguas más próximas, es preciso colocar, entre otros muchos casos y frente a los de Montesquieu, Rousseau,

Laclos, Stäel, Senancour y Balzac, los casos esenciales de Richardson y Sterne¹, en Inglaterra, Goethe en Alemania y Foscolo, como el más conocido, en Italia. Se trata en cualquier caso, de autores y obras sobradamente conocidos y citados en las que parece ocioso detenerse en lo que es aquí sólo un rápido recorrido.

Menos importancia parece tener la aparición del género en España, poco seguido como modelo de tiempo compositivo, y utilizado, cuando el caso se da, con muy diversas suertes y resultados. En el volumen que A. García Berrio y J. Huerta dedican a la *Historia de los géneros literarios*, en un apresurado tratamiento de esta modalidad que, de manera expeditiva, asimilan en sus intenciones y efectos formales al ámbito diarístico y memorialista (A. García Berrio-J. Huerta 1992: 226), se reseña la presencia de *La Incógnita* de Galdós entre los ejemplos, en castellano, de utilización del modelo epistolar. A continuación y como precedente, los autores llevan a cabo un rápido repaso del didactismo presente en las *Cartas Marruecas* (1793) de Cadalso —indeciso en su escritura entre el romanticismo más fúnebre y arquetípico del que es precursor y la vertiente moralizadora, ejemplificadora y discursiva típica del siglo en que desarrolla su obra— y pasan sin más precisiones (ni siquiera las que acabamos de mencionar) a recordar los epistolarios de Quevedo, Moratín y Galdós que son así considerados, sin mayores salvedades, obras si no de ficción, sí de transición, fronterizas entre el documento biográfico-costumbrista y la obra de creación literaria. Abundando en esta línea (la que señala la escasa consistencia del límite que separa la realidad de la ficción en el caso de los Epistolarios) se menciona, por último, el conocido caso del breve e intenso epistolario entre el filósofo Abelardo y Eloísa, su amante: «... ejemplar para su aprovechamiento por parte de las ficciones sentimentales.» (A. García Berrio-J. Huerta 1992: 226). Con esto y sin más concluye el apartado que los citados autores dedican a esta materia.

Lo cierto es que no es enteramente erróneo (aunque sí poco desarrollado y argumentado en ese espacio) el planteamiento relativo al complejo estatuto de los Epistolarios de grandes autores. Estos materiales han sido a menudo publicados como documentos con base natural referencial e historiográfica, pero, de hecho, han sido estudiados, leídos y disfrutados bajo la percepción de tratarse de obras de creación que los harían más próximos al ámbito de lo ficcional que no de lo real, planteando así un sutil problema de naturaleza del texto cuya ambigüedad, hasta donde sabemos, ha sido repetidamente apuntada pero no entera y satisfactoriamente abordada hasta el establecimiento de un criterio

¹ Un completo inventario bibliográfico de la situación de la novela epistolar en Inglaterra se puede encontrar, entre otros, en F.G. Black (1940).

formal definitivo. Lejos de ser pues, este principio de propuesta de forma mixta, equivocado, es verdad también que una decisión demasiado resuelta, que no acoja al menos la duda de la validez que la abolición del límite entre ficción y realidad en términos absolutos plantea, nos lleva a pensar que, en su conjunto, este apartado, el del género epistolar, ha sido resuelto de una manera decididamente poco cuidada, en el caso que comentamos.

El problema de la transitividad de las normas que gobiernan la producción y la recepción de un modelo que alternativamente se ajusta o se opone al canon bajo el que ha sido concebido, fue materia de estudio omnipresente en las elaboraciones, entre otros, de los formalistas rusos y en sus formulaciones relativas al concepto de evolución literaria. Aunque una mención, incluso resumida, de las diversas intervenciones que, relativas a este problema, es dado encontrar en sus obras, sería ya demasiado extensa, recordemos aquí sólo las consideraciones que Shklovski (1917) hace a propósito de las obras creadas como prosaicas y percibidas como poéticas, con una atinada interpretación etimológica de lo prosástico. Igualmente interesantes son además las observaciones de J. Tynianov (1927) sobre la «Evolución Literaria» (1965: 125), cuando señala el caso de elaboraciones epistolares y diarísticas que, en un sistema literario, serían consideradas como ficcionales, mientras que en otro serían observadas como hechos sociales producidos en el ámbito del lenguaje común.

Volviendo al volumen de García Berrio y Huerta que estábamos siguiendo, al margen de la indefinición metodológica que hemos comentado, a la hora de establecer la naturaleza real o ficcional de los documentos del género —su naturaleza alternativamente biográfica o inventiva— el estudio se detiene poco además en la ejemplificación de las obras que, en castellano, diferentes autores en diferentes momentos, han concebido bajo la especial convención de la epístola. Es verdad, sin embargo, que los casos en España no son numerosos. Su presencia parece ser más bien esporádica, ocasional y no llega a constituir, por su volumen de frecuencia o por razones de concentración cronológica, una línea estable de aparición constante, o la forma de expresión preferida de un determinado pensamiento como sucede en el caso francés. Aun así, conviene recordar su más destacada primera aparición en el marco (como no podía dejar de ser) de la novela sentimental del s. XV.

La *Cárcel de Amor* de Diego de San Pedro, la novela más conocida de su época (objeto de lectura en los ambientes cortesés que en sus convenciones amorosas -siguiendo los lances de los más apasionados vaivenes sentimentales- reconocen una de sus formas preferidas de entretenimiento) está en gran parte escrita en forma epistolar. La obra fue traducida y ampliamente difundida en Europa y, según Gili Gaya (1958: XII), junto con el *Amadís* y antes

de *La Celestina*, fue la novela española más conocida fuera de nuestras fronteras².

Además de los anteriormente aludidos usos que del género hicieron los autores de la Ilustración española (que encontraron en él un modelo de expresión idóneo a sus contenidos didáctico-divulgativos de corte memorialista y ejemplificante), el propio Bécquer, más tarde, en sus *Cartas sentimentales* volvió a insistir en el recurso a la carta como vehículo de la expresión emotiva, y, ya en casi plena contemporaneidad con Galdós, Juan Valera compuso su novela más conocida, *Pepita Jiménez*, publicada en 1874, recogiendo la propuesta de forma mixta que había inaugurado la antes reseñada *Cárcel de Amor*. En la novela de Valera la relación erótico-sentimental (que llevará al protagonista al abandono de su inicial vocación eclesiástica) se va perfilando eficazmente a través de las cartas que llevan a cabo una incansable y sutil labor de persuasión dirigida a modificar gradualmente la conciencia sentimental y existencial del personaje.

Es en la disposición de esta gradualidad, de la lenta e incontenible línea de evolución en giros, avances, momentáneas suspensiones y ocasionales retrocesos, donde más eficaz se revela la carta como documento expresivo, espía sutil e indiscreto desde el que el lector puede seguir, en sus más elaborados pormenores, las más menudas modificaciones de la conciencia individual de los interlocutores (P. Lubbock 1984: 109), encaminados, desde el despertar de la sensibilidad a una final, feliz unión sentimental.

En una cercana fecha de composición con este ejemplo, se encuentra la novela de Galdós que vamos a considerar con más detalle. De una manera que no deja de ser significativa, *La Incógnita* escrita entre los meses de noviembre de 1888 y febrero de 1889, dibuja, a través del testimonio de las cartas del protagonista, Manolo Infante (aunque esta definición, la de protagonista, es, en este caso, problemática), la curva de la evolución psicológica del personaje en relación a su inicial inclinación (gradualmente intensificada hasta alcanzar el umbral de la pasión ferviente y atormentada) por su prima Augusta Orozco; en relación inversa (no podía ser de otra manera) a la oposición y contrariedad con que se ven acogidas sus demandas.

Formalmente, el modelo epistolar que Galdós sigue en esta ocasión se inscribe en la propuesta que el romanticismo había ya inaugurado. No se detiene en formas mixtas o complejas donde la visión «estereoscópica» (J. Tynianov 1917: 52) de los diferentes personajes viene a rendir cuentas de una misma rea-

² Conviene hacer también una rápida mención a las *Epístolas familiares* (1539-41) de Fray Antonio de Guevara que, en contra de las declaraciones del propio autor, y según la mayoría de los investigadores, son en realidad obra de creación literaria.

lidad fragmentada en las múltiples visiones que las diferentes psicologías consiguen reflejar e interpretar. La voz narradora es una sola que, en una sucesión de extensas misivas (demasiado extensas y es en este punto donde tal vez más claramente fracasa la complejidad conceptual de la novela) hace llegar a su amigo, confinado en la común natal Orbajosa, las noticias de la actividad social de la capital; una actividad que poco a poco se irá reduciendo para el narrador (y para el lector que va siguiendo fielmente su voz interior, tal y como se manifiesta ante su amigo-destinatario de las prolijas narraciones) a la crónica de la gradual intensificación de su pasión amorosa, no correspondida, por Augusta.

En relación a este casi completamente mudo interlocutor, si el Wilhelm de Goethe no tiene apenas relieve en su novela excepto como receptor de las cartas-testimonio del protagonista, de la misma manera en *La Incógnita*, el destinatario de las cartas de Infante está casi completamente fuera de la visión y alcance del lector, hasta el extremo de hurtarnos el autor incluso el nombre del personaje. En el afán por desdibujar sus perfiles, se le designa bajo el apelativo de «Equis» («Equisillo», a veces, con una alteración popularizante de la denominación tan característica, por otra parte, del registro familiar-afectivo de Galdós)³, y pasa así a constituir también él una nueva dimensión del principio que da sentido al título y a la búsqueda que rige la composición de la novela: *La Incógnita*, no teniendo el invisible personaje voz en la medida que ninguna posible respuesta suya le es presentada al lector. Equis hace, sin embargo, alguna esporádica presencia en el eco que Infante se hace de algunas demandas de su interlocutor, relativas a la necesidad de obtener ulteriores precisiones o descripciones más precisas a propósito de algún hecho o personaje; y al final del texto, en un innovador e imaginativo recurso formal, la intervención de Equis establecerá el elemento de enlace de la obra con su prolongación natural en *La Realidad* (1889).

Galdós se inclinó por el género epistolar en diferentes ocasiones, como fórmula experimental desencadenante de especiales efectos narrativos y de manera, a veces, incluso aislada como en *La familia de León Roch* (1878), en la que es una carta el elemento que inaugura la novela. Enteramente epistolares son: *La Estafeta* (1899) y *La Incógnita*, y parcialmente, en cambio, *Vergara* (1899) y *Los ayacuchos* (1900). De todas estas novelas, la crítica no ha dejado de destacar su torpeza compositiva hasta el punto de declarar fracasados los intentos de Galdós por adentrarse en los desafíos que el género epistolar pre-

³ Entre la inabarcable lista de la crítica dedicada a la obra de Galdós, y, en especial, al elemento lingüístico de su obra, conviene recordar el reciente, exhaustivo trabajo de Rafael Rodríguez Marín.

senta desde el punto de vista argumental (R. Gullón 1973: 104 y ss. y J. Fernández Montesinos 1968: 272-273). Matizar estos juicios llevaría a un estudio monográfico que excede los límites de esta ocasión, pero, en relación al menos con *La Incógnita*, es necesario hacer algunas observaciones. Ya hemos aludido a algunas innegables deficiencias compositivas como la excesiva extensión de las cartas, considerando que éstas se suceden además con una pasmosa, diarística regularidad (cada dos días, aproximadamente) con un muy poco verosímil respeto por el tiempo que debería mediar entre la composición de cada carta y su recepción por parte de Equis, que a su vez ha de hacerle llegar a Infante algún tipo de acuse de recibo, si no contestación (ocultos al lector), en los que además, algunas veces (como hemos visto), Equis solicita alguna aclaración o descripción útil a su personal (ajena al lector) ilustración de algún personaje o situación ya mencionados por su informador.

Estas, las más destacadas a nuestro juicio, y otras observaciones podrían ser identificados como elementos desfavorables, pero no conviene, sin embargo, perder de vista, en un sentido más amplio la complejidad compositiva de *La Incógnita* (a pesar de todo reconocida como una de las mejores novelas de Galdós, junto siempre a *La Realidad*). Ambas novelas han sido definidas, en su evidente complementariedad, como dos caras de una misma moneda, una el reverso de la otra (R. Gullón 1973: 299 y ss.). En nuestra opinión, esta impresión de unión íntima entre las dos composiciones reside en un efecto de irónica especularidad, en el que el autor (fingiendo ignorar ser el ideador y responsable de las dos tramas) se coloca críticamente, en *La Realidad*, frente a la figura y la visión de los mismos hechos que su personaje, Infante, ya había presentado desde el testimonio más íntimo de su conflicto interior.

Las dos novelas representan evidentemente para Galdós un desafío técnico y compositivo: *La Incógnita*, desde el punto de vista epistolar, un género por él abordado con poco éxito en repetidas ocasiones; *La Realidad*, desde un modelo de novela dialogada (el primer intento en este campo de Galdós), próximo a la representación teatral y rico de comentarios reveladores de la conciencia más profunda de los personajes a la manera de apartes escénicos. Además de idéntico afán de experimentación formal, las dos novelas están hermanadas ya desde su título. *La Incógnita*, de hecho, dejando abierta la solución de los conflictos sentimentales y de crónica (ligados a la muerte del presunto amante de Augusta y amigo de Infante) que han atormentado la conciencia del autor de las cartas (testigo y observador de la evolución de una historia pasional que no le está reservada), encuentra la solución natural a las hipótesis que ha podido despertar en la visión del lector (siendo como es el suspense uno de los rasgos compositivos más característicos del género) en *La*

Realidad, donde se nos revelan, desde el interior de las voces de cada uno de los personajes (sin que medie la interpretación del narrador ficticio que caracteriza a la novela epistolar), cada uno de los conflictos de orden sentimental-existencial que han determinado el final sangriento (sin homicidio) de uno de los personajes. Curiosamente, Augusta, desde *La Realidad*, en irónica ignorancia de la atormentada observación de que ha sido objeto por parte de Infante (autor de las cartas de *La Incógnita* que dan cuenta -en una realidad compositiva paralela- de su sospechado adulterio e implicación en la muerte de Federico Viera) le define como un personaje opaco y bienintencionado, escasamente inclinado a advertir los más íntimos resortes de la realidad (con minúscula, en este caso) (B. P. Galdós 1970: 1282).

Más allá de las diferencias entre las dos novelas, una que lo ignora todo de los hechos cuya naturaleza pretende penetrar, otra que expone desde el interior de cada conciencia cada una de las alteraciones y los mínimos ecos de los pormenores que se van produciendo, las dos están (como cada lector de las obras conoce y como aquí hemos querido recordar) íntimamente ligadas. La diferencia (y aquí reside la originalidad y la maestría de la invención galdosiana) es toda ella de orden compositivo: dos visiones especulares de una misma realidad, una de ellas fragmentaria y ligada a las percepciones y sobresaltos de una única conciencia sometida a lo que Genette (1972: 229), entre otros, define uno de «los más sutiles e irritantes contrapuntos» que definen el género: la mínima diferencia temporal entre los sucesos de un pasado cercano, sometidos a la consignación inmediata del hecho epistolar, y otra explícita, universal, sólo interesada no en la ocultación por parte del autor de hechos que el personaje no ha de conocer (en su maníaca actividad reflexiva que intenta encontrar la luz en la tarea de referir su visión de los hechos) sino en la expresión íntima de la realidad vivida en cada uno de los personajes, en pugna con sus íntimos conflictos desde el punto de vista del conocimiento explícito y la verdad revelada.

Por lo demás, el intento de Galdós en el terreno epistolar se ajusta a los hechos más destacados como definitorios del género. Se trata de la historia de una pasión contrariada que sólo en función de este absorbente sentido se inclina a la observación de los restantes sucesos con ella relacionados, y ordena el tiempo de la narración según una lógica de estricta sucesión de épocas que se remiten al yo enunciator según la (no por evidente menos útil) definición de Kate Hamburger (1986: 283). En el mismo sentido, el texto de Galdós cumple los requisitos que Todorov encuentra son esenciales en el género: contenido próximo al drama, apuesta por la discontinuidad, el misterio, relatividad extrema del elemento referencial, y destacada relevancia de la visión fragmentada (T. Todorov 1971: 53), donde la intriga «no es una categoría inte-

rior del universo representado, no es percibida por los personajes -quienes lo que perciben es una masa de hechos de la vida» (T. Todorov 1971: 58); de tal manera que sólo cuando «... el personaje advierte el valor capital de un hecho se coloca al externo de esa sucesión y se pone en una postura análoga a la del lector» (T. Todorov 1971: 58).

Volviendo a *La Incógnita* y para abundar en el carácter experimental que la novela tiene en el conjunto de la obra de Galdós, observemos ahora con detalle algunos rasgos compositivos en los que la dificultad formal del procedimiento epistolar se sobrepone a los esfuerzos del autor para proponer un modelo natural de visión «narrada» de la realidad. En la primera carta, Infante establece con su interlocutor, el receptor de sus cartas, un torpe intento de construir una intimidad excluyente que no consigue más que poner al lector ante el efecto extrañador del procedimiento estilístico elegido:

«Allá va mi primera carta. La empiezo recordándote la condición *sine qua non* de mi compromiso epistolar, y es que esto no ha de leerlo nadie más que tú.»

(B. P. Galdós 1970: 1119).

En la VIII carta, una parecida alusión vuelve a invocar el juicio del posible lector ante el procedimiento narrativo elegido:

«En esto entró Malibrán. (Si esto fuera novela pondría: Aparición de un nuevo personaje)...»

(B. P. Galdós 1970: 1136).

y, más adelante, en la carta XXV:

«Si esta carta fuera un capítulo de novela, debería titularse ¡¡¡Ancora il Malibrán!!!»

(B. P. Galdós 1970: 1178).

En la carta XVIII, Galdós, por boca de Infante, se abandona a un irónico juego de revelación de fuentes:

«Ya basta de Fritz, ya ves cómo te he complacido, escribiéndote una carta absolutamente limpia de toda murria wertheriana.»

Las dos últimas cartas de la novela constituyen el nexo de enlace de ésta con *La Realidad*. En la primera de ellas, Infante acusa el recibo de un paquete cuidadosamente confeccionado en el que las cartas que ha enviado a Equis le son, de nuevo, remitidas por su amigo dispuestas en cuadernos en «diálogo

dramático» bajo el título genérico de *Realidad, novela en cinco jornadas* (B. P. Galdós 1970: 1217). Infante declara entonces descubrir la personalidad del amigo ante este procedimiento de interpretación externa y desapasionada de los hechos que él mismo había comunicado anteriormente:

«... tú Equisillo diabólico, has sacado esta *Realidad* de los elementos indiciarios que yo te di, y ahora completas con la descripción interior del asunto, la que yo te hice de la superficie del mismo (...) a la verdad aparente que a secas te referí, añades la verdad profunda, extraída del seno de la conciencia...»

(B. P. Galdós 1970: 1218).

En la última carta de la novela, la única en que aparece la voz directa de Equis, éste negará cualquier intervención directa en la redacción de la ordenada *Realidad* de las cartas del amigo, y remitirá simbólicamente la responsabilidad de este hecho a una «mágica» capacidad de *La Realidad* por encontrar naturalmente su propio orden:

«Echo mano del paquete, y me lo encuentro transformado en el drama o novela dialogada *de tu puño y letra*... Pero qué ¿no crees en la metamorfosis?... no te quemes las cejas averiguando quién ha compuesto eso. La realidad no necesita que nadie la componga; se compone ella sola.»

(B. P. Galdós 1970: 1218).

Este resumido repaso a los recursos metanarrativos del relato puede servir como invitación a considerar (por encima de torpezas argumentales y expresivas innegables) la extrema artificiosidad y elaboración de la novela que, participando de los comportamientos tópicos en las restantes construcciones del género, consigue a menudo trascenderlo hacia instancias narrativas extremadamente complejas, cercanas a la sensibilidad analítica (mágica e introspectiva - de forma más clara aún en *La Realidad*) de la mejor narrativa rusa (o del más genuino Henry James).

Antes de pasar a la consideración del género epistolar en la escritura moderna italiana, en el ejemplo que N. Ginzburg representa, conviene recordar, a grandes líneas, que en Italia el género epistolar no literario (con toda la problematicidad que esta salvedad supone y que ya hemos comentado) constituye una rica veta profusamente explotada y estudiada (Cfr. A. Quondam: 1981). El primer ejemplo enteramente ficcional, en cuatro libros (en un intento de creación de una historia amorosa dilatada en el tiempo, expresado a través del vehículo epistolar) se remonta a los años 1563-69 en las *Lettere amoroze*, de Alvise Pasqualigo. Más tardía es la introducción del elemento epistolar

como mecanismo principal de la trama, por lo demás narrativa, en 1643, en las *Novelle Amoroze* de Giovan Francesco Loredano, completadas y reeditadas en la edición póstuma del 1661, de manera contemporánea, por tanto, a la eclosión del elemento iconográfico que la carta pasa a representar en la pintura de representación burguesa de la época.

Lo cierto, sin embargo, es que, a pesar de estos casos, y otros posteriores que se pudieran aducir (Cfr. G. Ferroni 1991: 51), la literatura italiana, al igual que la española, y frente a las literaturas inglesa y francesa, no abunda en desarrollos del género más cercanos a la contemporaneidad, más allá de los casos de *Storia di una capinera* (1871) de G. Verga o las *Lettere di una novizia* (1941) de G. Piovene.

Como J. Rousset observa (1962: 87), el rechazo que el género epistolar hace del narrador omnisciente debería acercar el género a la sensibilidad moderna. Y sin embargo, para obtener el mismo efecto, un presente intemporal, lo cierto es que, en larga medida, se ha preferido recurrir a otros expedientes como el diario o el monólogo interior (anterior a la palabra articulada). Siendo esto cierto, lo es igualmente que, aun siendo no muy numerosos, los cultivadores del género en la realidad contemporánea no faltan. Por recordar un conocido caso, esta vez francés, Marguerite Yourcenar, en su volumen del *Alexis* (1971), construye una larga, ininterrumpida carta (dentro siempre del género dramático) según una estrategia de desvelamiento / ocultación de la condición homosexual que impide finalmente el éxito de un matrimonio.

En el ámbito italiano, una asidua seguidora del género epistolar ha sido Natalia Ginzburg. Su primera novela, en este género, *Caro Michele* data del 1973 y es mixta (narrativa y epistolar); en 1983 publicó un tratado / novela histórico-epistolar, *La Famiglia Manzoni*, y en 1984, una novela enteramente epistolar *La città e la casa*. En común con los textos que hasta ahora hemos comentado, las novelas de Ginzburg tienen su innegable naturaleza dramática, un drama vivido desde una moderna percepción de lo fragmentario, individual y difícilmente comunicable. Característica de la autora es su vertiente ensayística que encuentra en el recurso epistolar la vía para la narración impresionista de sus microhistorias, que (en antítesis a «la realidad» en los términos galdo-sianos que acabamos de describir) se detiene a mostrar el desorden de la experiencia y de los sucesos según estos se producen. Sobre todo en *Caro Michele*, el estilo epistolar sirve para graduar la intensidad de la parodia que del drama realiza la novela. El mensaje, a través de la disolución a que lo someten los diferentes puntos de vista, se pierde (como igualmente sucede en *La città e la casa*) en la esterilidad del sentido únicamente individual. El efecto más destacado es el de la dispersión, en unos fragmentos de historia sólo levemente relacionados, unidos sobre todo en la diversidad a que conduce la multiplicidad de

los diferentes / convergentes puntos de vista. Los hechos capitales no son narrados a menudo por los directos interesados sino por la versión (de nuevo estereoscópica) de las distintas voces que intervienen en el comunicado de una misma realidad.

Sobre todo en *La città e la casa*, exenta de partes narrativas, los hechos capitales de la trama (si de trama en un sentido convencional es dado hablar) pasan bajo el silencio de lo no referido y tienen cabida sólo en la expresión de la emotividad de quienes manifiestan sus sentimientos en relación a ellos. Si en *Caro Michele*, un hilo estructurador del relato se constituye en torno a la memoria (una cualidad no presente ya en la generación más joven y único argumento al que se aferran los supervivientes al drama principal, salvando la barrera que la multiplicidad de la experiencia opone) en *La città e la casa*, es el mero intercambio de voces, en un juego alternativo de agregación y dispersión, el que intenta preservar un lugar y un tiempo de experiencia comunes, sin esperar que los sucesos (cambios, pequeñas decisiones que alteran el desorden preestablecido) conserven, bajo el título de memoria, un espacio común.

En cualquier caso, la muy diferente sensibilidad y la escasa artificiosidad conceptual, dejan poco lugar a la interpretación del uso de un procedimiento formal asumido en su sentido más literal de multiplicidad, carencia de orden compositivo, relatividad extrema de la experiencia a través de la pluralidad de las voces que en él intervienen.

Como rasgo compositivo relevante cabe destacar, por último, las continuas observaciones (en las cartas que se cruzan los personajes) para rentabilizar elementos de la argumentación y proceder a aclaraciones o desmentidos. En este caso, el modelo de transmisión del mensaje y su recepción diferida son responsabilizados de parte de la opacidad que la comunicación entre las distintas voces produce, a través de un procedimiento metanarrativo que ostenta su intención significativa por medio de su autodesignación. Un último efecto conduce a la continua reelaboración (así declarada) del mensaje escrito que permanece (los diferentes personajes afirman repetidamente conservar las cartas que reciben), frente a la instantaneidad de la palabra, en un insistente propósito de reafirmar la constante inestabilidad del signo y el efecto que éste produce.

En la presentación de su novela, N. Ginzburg declara a propósito de *La città e la casa*:

«Mi auguro e spero che, nelle vicende e nelle fisionomie delle persone che si scambiano queste lettere, possa riflettersi un poco la vita dei nostri giorni. Ma la vita dei nostri giorni, trovo sia difficile raccontarla. Perciò se vi si riflet-

terà, si rifletterà in modo esiguo, estremamente frammentario e parziale, e come nelle schegge di uno specchio rotto.»

(cit. en Provenzano, C. 1994: 128).

No es difícil comprender cómo el espejo, no como símbolo complejo sino como metáfora simple de la narración de origen realista, evoque, en las palabras de Ginzburg, el espejo como instrumento ideal compositivo según la conocida definición de Stendhal. Para Stendhal recordemos que, en la tantas veces repetida expresión, la novela es como un espejo por un camino, que tan pronto refleja el azul del cielo como el lodo y los charcos del camino. (cit. en Laaths, E. 1971: 598).

Desde el panorama de disolución de todas las certezas y las omniscientes posibilidades de la narración, en el momento de la fragmentación de una óptica narrativa que, si se remite a la tradición es sólo para destacar la imposibilidad de reproducirla, no resulta extraña la observación de N. Ginzburg. El vehículo de conocimiento que el formato de la novela supone (con mayor motivo en la modalidad epistolar aquí comentada) es ahora sólo una imagen rota⁴.

BIBLIOGRAFÍA

- BLACK, F. G. (1940): *The Epistolary Novel in the late 18th Century*. Eugene: University of Oregon.
- FERNÁNDEZ MONTESINOS, J. (1968-73): *Galdós*, III vv. , Madrid: Castalia.
- FERRONI, G. (1991): *Storia della letteratura italiana*, v. III. Torino: Einaudi.
- FERRONI, G. (1996): *Dopo la fine*. Torino: Einaudi.
- GARCÍA BERRIO, A.; HUERTA CALVO, J. (1992): *Los géneros literarios; sistema e historia*. Madrid: Cátedra.
- GENETTE, G. (1972): *Figures III*. Paris: Seuil.
- GILI GAYA, S. (1950): «Prólogo» a Diego de San Pedro, *Obras*, «Clásicos Castellanos», Madrid: Espasa Calpe.
- GINZBURG, N. (1973): *Caro Michele*. Milano: Mondadori.
- GINZBURG, N. (1984): *La città e la casa*. Torino: Einaudi.
- GUGLIELMI, G. (1967): *Letteratura come sistema e come funzione*. Torino: Einaudi.
- GUGLIELMINETTI, M. (1977): *Memoria e scrittura*. Torino: Einaudi.

⁴ Instructivas para la definición del sentido de lo que la sensibilidad moderna aporta de fragmentario y relativo a los grandes sistemas de narración controlados por el autor clásico y el naturalista, son las observaciones de C. Segre en su volumen *Intrecci di voci* (1991). En la misma línea, son igualmente clarificadoras las páginas que G. Ferroni, en su análisis de la condición póstuma de la literatura, dedica a las formas contemporáneas (1996: 83 y ss., 125 y ss.).

- GULLÓN, R. (1973): *Galdós, novelista moderno*. Madrid: Gredos.
- HAMBURGER, K. (1986): *Logique des genres littéraires*. Paris: Seuil.
- HOLLAND, N. N. (1986): *La dinamica delle risposte letterarie*. Bologna: Il Mulino.
- LAATHS, E. (1971): *Historia de la literatura universal*. Labor: Barcelona.
- LUBBOCK, P. (1984): «Il romanzo epistolare» en *Il mestiere della narrativa*. Firenze: Sansoni, pp. 101-170.
- PÉREZ GALDÓS, B. (1970): *Obras*. v. II. Madrid: Aguilar.
- PROVENZANO, C. (1994): *Avventure di carta. Scrittori italiani dal 1979 al 1993*. Bolzano: Alpha & Beta.
- QUONDAM, A. (1981): *Le «Carte messaggere». Retorica e modelli di comunicazione epistolare: per un indice dei libri di lettere del Cinquecento*. Roma: Bulzoni.
- RODRÍGUEZ MARÍN, R. (1996): *La lengua como elemento caracterizador en las Novelas españolas contemporáneas de Galdós*. Valladolid: Publicaciones de la Universidad.
- ROUSSET, J. (1962): *Forme et signification; Essai sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*. Paris: Librairie José Corti.
- SHKLOVSKI, V. (1917): «El arte como procedimiento» en *Antología del formalismo ruso y el grupo de Bajtin*. (E. Volek ed.). Madrid: Fundamentos, 1992, pp. 257-259.
- TYNIAOV, J. (1927) «De l'évolution littéraire» en *Théorie de la littérature*. (T. Todorov ed.). Paris: Seuil, 1965, pp. 120- 137.
- TODOROV, T. (1971): *Literatura y significación*. Barcelona: Planeta.