

## Los lugares de la memoria en Natalia Ginzburg y Lalla Romano

---

### *The places of memory in Natalia Ginzburg and Lalla Romano*

HEBE CASTAÑO

hebe\_cast@yahoo.com.ar / Universidad Nacional del Comahue

RESUMEN: Espacio y tiempo, entendidos no por separado, sino como una categoría dual, resultan ser centrales para los estudios sobre narrativa en general y, muy especialmente, para aquellos textos que se vertebran a partir de la memoria y la intimidad. En el presente trabajo nos proponemos analizar la representación de los lugares de la infancia, la casa familiar y sus alrededores, en varios ensayos de Natalia Ginzburg y en la novela *La penombra che abbiamo attraversato* (1964) de Lalla Romano. Intentaremos mostrar las profundas significaciones que producen estas escritoras al poner en relación el espacio, el tiempo pasado recuperado por la memoria y la expresión silenciosa, reticente, de la intimidad.

Palabras clave: Espacio; Memoria; Intimidad; Natalia Ginzburg; Lalla Romano

---

*Abstract: Space and time, not separately understood, but as a dual category, turn out to be central to narrative studies in general and, very especially, to those texts that are based on memory and intimacy. In this paper we intend to analyze the representation of childhood places, the family home and its surroundings in several essays by Natalia Ginzburg and in the novel *La penombra che abbiamo attraversato* (1964) by Lalla Romano. We will try to show the deep meanings that these writers produce by linking space, past time recovered by memory and the silent, reticent expression of intimacy.*

*Keywords: Space; Memory; Privacy; Natalia Ginzburg; Lalla Romano*

Recibido: 22 julio 2022 / aceptado: 28 octubre 2022 / publicado: 30 noviembre 2022

---

*Nuestras viviendas sucesivas jamás desaparecen del todo, las dejamos sin dejarlas, pues habitan a su vez, invisibles y presentes, en nuestras memorias y en nuestros sueños. Viajan con nosotros.*

(Michel De Certeau y Luce Giard, *La invención de lo cotidiano*)

Volver a los lugares donde se ha vivido es un modo de comprender los propios itinerarios existenciales. Las casas que hemos habitado hacen retornar, bajo la forma de los recuerdos, imágenes de nosotros mismos: el lugar desde donde veíamos el mundo, los seres y las cosas que nos rodeaban, los rincones en los que nos acurrucábamos en nuestra soledad o las salas que compartíamos con tal o cual persona, los sueños lanzados al futuro desde la habitación propia como anhelo de un posible destino, todo forma parte de un mismo plano –a menudo hecho con numerosos e intrincados trazados– en la arquitectura de la memoria. En algunos textos de Natalia Ginzburg y Lalla Romano un componente fundamental y recurrente lo constituye el espacio: las casas de la infancia, revisitadas imaginaria o concretamente en la edad adulta, hablan de mínimas historias personales de vida en las que el sentimiento de pérdida y la soledad se han instalado en unos seres que, al recorrer el espacio, se remontan a un tiempo en que la vida anterior a la guerra ofrecía un refugio de certidumbres ya desaparecidas en el presente de la escritura. Varios ensayos de *Le piccole virtù* (1962) y *Mai devi domandarmi* (1970) de Ginzburg se centran en la casa familiar<sup>1</sup> y establecen entre el antes y el ahora un contrapunto que genera profundas significaciones. Por su parte, en *La penombra che abbiamo attraversato* (1964), Lalla Romano recorre, tras la muerte de su madre, los recovecos de la memoria a través del regreso a los lugares de la infancia. Ambas escritoras italianas producen textos híbridos en los que vida y literatura están delicadamente imbricadas a través de la creación de unas voces narradoras que revelan desde su particular punto de vista un mundo familiar e íntimo, voces que apelan la mayoría de las veces a una reticencia controlada como reiterado rasgo estilístico. Para abordar el estudio de este corpus de textos desde la perspectiva temática propuesta, nos hemos basado en los aportes teóricos ofrecidos por Mijaíl Bajtín, especialmente en lo que concierne al concepto de “cronotopo”, el cual nos permite analizar los aspectos del espacio y el tiempo en el corpus seleccionado. En este sentido, la perspectiva ofrecida por Leonor Arfuch en su libro *Cronotopías de la intimidad*, en el que la autora reactualiza aspectos de *La poética del espacio* de Gaston Bachelard relacionados con el concepto de cronotopo bajtiniano, nos brindó una aproximación fundamental para el estudio de este tema.

ESPACIO Y TIEMPO. No hay duda de que, específicamente en la narrativa, el interés por el tiempo dominó el centro de los estudios críticos en literatura hasta no hace mucho. Sin embargo, desde hace varias décadas, la atención comenzó a desplazarse hacia el espacio. Resulta casi imposible eludir, por dar solo otro ejemplo, el peso que tiene este aspecto en la narrativa de un escritor como Italo Calvino, quien no dejó de señalar la relevancia del espacio y de su San Remo familiar en su universo literario.

Pero, si bien los lugares guardados en la memoria están vinculados a la experiencia de cada individuo, estos no son nunca meramente el resultado de esa experiencia, sino que son el fruto de elaboraciones y reelaboraciones subjetivas y artísticas. Por lo tanto, no es posible hablar de un espacio, sino de una multiplicidad cambiante. Mijaíl Bajtín partió del concepto de cronotopo de Albert Einstein y lo reformuló para los estudios literarios. De este modo, reivindicó la preponderancia del espacio junto al tiempo, creando una categoría que remite tanto a la forma como al contenido y en la que artísticamente “tiene lugar la unión de elementos espaciales y

---

<sup>1</sup> No analizaremos aquí el espacio y el tiempo en *Lessico familiare*, novela en la que claramente es posible estudiar este tema. En primer lugar, porque consideramos que fue principalmente en la ensayística memorial de Ginzburg donde la autora marcó con más fuerza las etapas de su itinerario cronotópico existencial. En segundo lugar, porque ya lo hemos abordado parcialmente en un trabajo reciente: cfr. Castaño (2021).

temporales en un todo inteligible y concreto” (Bajtín, 1989, p. 237). La importancia de esta categoría es de tal magnitud que determina la imagen del hombre en la literatura, la cual “siempre es esencialmente cronotópica” (*ibidem*). Hacia el final del capítulo “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela”, el teórico ruso destaca un aspecto fundamental para nuestro análisis: el hecho de que “todo fenómeno es interpretado de alguna manera por nosotros” (Bajtín, 1989, p. 408); es decir, en lo que al cronotopo literario se refiere, la cuestión semiótica resulta ser central.

Lugar de la interioridad, de lo íntimo, la casa familiar se constituye en el “espacio simbólico por excelencia que condensa todas las coordenadas del *lugar*: casa natal, lugar de origen, hogar, cuna, amparo, abrigo, refugio, morada...” (Arfuch, 2005, p. 251), pero también de un tiempo pasado solo recuperable a través de la acción del recuerdo.

#### NATALIA GINZBURG: CASAS DEL PRESENTE Y DEL PASADO O LA BÚSQUEDA DE UNA GUARIDA

*Ma forse ogni casa, ogni casa, col tempo, poteva diventare una tana? E accogliere nella sua penombra, benigna, tiepida, rassicurante? (“La casa”)  
Invece quando scrivo delle storie sono come uno che è in patria, sulle strade che conosce dall’infanzia e fra le mura e gli alberi che sono suoi. (“Il mio mestiere”)*

Cuando leemos la obra de Natalia Ginzburg, de inmediato salta a la vista la importancia temática de la vida familiar, un tópico recurrentemente elegido en el que se enmarcan sus historias: en varios de los relatos breves que componen el volumen de *Cinque romanzi brevi ed altri racconti* (1964), en su reconocida *Lessico familiare* (1963) y aún en *Caro Michele* (1973), madres, hijos e hijas, hermanos y hermanas, maridos y esposas pueblan sus páginas. Numerosos ensayos suyos se centran también en este tema que, como suele suceder, se desarrolla vinculado al espacio de la casa familiar<sup>2</sup>. Los títulos elegidos por la escritora nos advierten sobre la relación profunda que a menudo ella establece entre el tiempo, el espacio y la memoria, tanto en novelas como *La strada che va in città* (1942), *Famiglia* (1977), *La città e la casa* (1984), como en los ensayos “La casa”, “Infanzia”, “La vecchiaia”, “I lavori di casa”, entre otros.

Maria Rizzarelli (2004) observa que hay un itinerario de vida que se anuda en Ginzburg entre Turín, los Abruzos, Londres y Roma: “Da *Le piccole virtù* a *Vita immaginaria*, attraverso *Mai devi domandarmi*, è possibile seguire un sentiero ombreggiato e fragile che ha condotto l’io autoriale dai luoghi dell’‘esilio’ alla scoperta e alla costruzione di una ‘tana’ per le vie di Roma” (p. 19), y esto se observa en sus ensayos, los que, junto a sus obras narrativas, marcan las etapas de formación literaria y humana de la escritora. En ese itinerario existencial, resulta fundamental para Rizzarelli el espacio de la casa de Turín, en el que creció la autora de *Lessico familiare*. Las visitas que concurrían a la residencia de los Levi, familia antifascista, eran importantes representantes de la cultura y de la política de los años ’30 y ’40. En 1938, cuando ella se casó con Leone Ginzburg, se sentaron las bases para la construcción de otro lugar, uno

<sup>2</sup> Natalia Ginzburg vivió, a lo largo de su vida, en varias viviendas. Algunas de ellas, las más mencionadas en sus ensayos y su novela *Lessico familiare*, son la casa de via Pastrengo, en Palermo, lugar de residencia de los Levi hasta 1919. Natalia era muy pequeña (contaba solo con tres años) cuando su familia se trasladó ese mismo año a Turín, a la casa de via Pallamaglio, vivienda que volverá a habitar luego de la muerte de Leone. La escritora no deja de hacer referencia tampoco a los lugares de la transitoriedad, esos en los que determinadas circunstancias de su vida le ofrecieron un refugio pasajero: la pequeña casita de Pizzoli, en los Abruzos, durante el exilio con Leone; la pensión de via Balbo en la que intenta quitarse la vida y también la casa que habita luego con Angela Zucconi, en via Cola di Renzo. Los últimos treinta años de su existencia los vivió Natalia en la casa de plaza Campo Marzio, en Roma, su última y definitiva ciudad de residencia.

de índole intelectual, en las oficinas de la Casa Editorial Einaudi, en la que más tarde trabajó junto a Pavese, Balbo y Calvino. Años después, con su segundo esposo Gabriele Baldini erigió su morada familiar propia, en la que vivió junto a sus hijos Carlo, Andrea y Alessandra. A esa casa de Roma, la que estaba cerca del Panteón, también asistían personalidades de la vida cultural. Así, siguiendo siempre a Rizzarelli, las páginas escritas por Ginzburg se podrían hojear como si fuesen un álbum de fotografías de toda una generación de escritores e intelectuales. No cabe duda de que el entorno de la familia Levi dejó una impronta valiosa e irremplazable en la formación de la escritora, pero ella claramente expresó también cuáles fueron las otras influencias fundamentales en su historia de vida: la madre, con su constante predisposición hacia el juego con las palabras y las frases, con su amor hacia la escritura de Proust, sus canciones y poemas de la infancia transmitidos a sus hijos con alegría, se constituye en la matriz más valiosa para dar forma a la lengua de la tribu, la que los une y reúne más allá del tiempo transcurrido y de la lejanía que pueda imponer el espacio.

Por su parte, Elisabetta Mondello (2017) destaca que no muchos escritores del siglo XX muestran la misma continuidad de Natalia Ginzburg para atribuir un valor evocativo a las imágenes espaciales y para narrar los propios lugares, haciendo coincidir los paisajes reales, concretos, vividos de la infancia a la vejez, con los paisajes representados o imaginados. La escritora construyó una poética del espacio que “assume le forme di una topografia mnestica composta dalle stanze, case e città abitate nel corso più di mezzo secolo” (p. 102). Si ponemos en relación lo que sostienen Rizzarelli y Mondello, veremos que se complementan y nos advierten de que no es en absoluto casualidad que Ginzburg haya ligado los lugares en los que vivió con su propia autobiografía fragmentaria: un itinerario existencial que la autora se cuidó muy bien de ir construyendo, con sus etapas claramente marcadas en cada uno de los volúmenes que reúnen sus breves escritos, publicados en primera instancia en algunos de los diarios más importantes de Italia. Estos numerosos y sucesivos relatos bien pueden leerse como un verdadero camino de vida, una autobiografía<sup>3</sup> fragmentaria y oblicua en la que, a su modo, Ginzburg se atrevió a hablar sobre sí misma.

*Le piccole virtù* reúne escritos de los años 1944 a 1962. Si leemos los ensayos siguiendo un orden cronológico, no como fueron dispuestos en el libro, se observa que dan cuenta de la pérdida: al abandono de la casa familiar debido al exilio impuesto a Leone por motivos políticos (“Inverno in Abruzzo”, 1944) le siguen la errancia y la transitoriedad de la vida en albergues (“Le scarpe rotte”, 1945), probablemente la etapa existencial más desesperante y solitaria de la vida de Ginzburg en la que llegó a intentar el suicidio<sup>4</sup>, hasta la conciencia descarnada de que toda morada puede derrumbarse, ya que la experiencia de la guerra ha cambiado su vida para siempre (“Il figlio dell'uomo”, 1946). El mundo es un lugar frágil para la escritora: ella dice saber muy bien de qué está hecha una casa y cuán fácilmente se pierde el lugar que habitamos. El derrumbe de la casa no es más que una metáfora que deja en evidencia que todo lo sólido puede desvanecerse en el aire. La conciencia de la pérdida es una conciencia para siempre, una experiencia imposible de olvidar. La angustia no abandona jamás a quien sufre la muerte de los seres amados y asiste a las ruinas de la propia morada. La voz narradora apela a un *noi* que se convertirá, cada vez más para Ginzburg, en el lugar del amparo ante la intemperie del mundo. Es un “nosotros” que se refiere a ella y a sus amigos intelectuales, figuras que una y otra vez

<sup>3</sup> Natalia Ginzburg nunca escribió una autobiografía en forma directa, sino que lo hizo de un modo oblicuo, a través de distintos tipos de textos. Aclara la autora en la “Avvertenza” que precede a *Mai devi domandarmi*: “Non mi è mai riuscito di tenere un diario: questi scritti sono forse qualcosa come un diario, nel senso che vi ho annotato via via quello che mi capitava di ricordare o pensare; perciò l'ordine cronologico è in fondo il più giusto” (2020, p. 211).

<sup>4</sup> Es precisamente en “Estate”, escrito de 1945, en el que Ginzburg relata su intento de suicidio. En el hostel de via Balbo, en el que estaba viviendo por entonces, un domingo de verano, por la tarde, ingirió una gran cantidad de pastillas para dormir.

recuperó a través de la memoria y las palabras en sus ensayos dedicados a Pavese, a Calvino, compañeros de ruta que, como ella, sufrieron la devastación de la guerra, ese “abismo insalvable” que los separa de las generaciones anteriores y los obliga a un deber moral respecto del arte y la verdad.

En “Inverno in Abruzzo”, la voz narradora comienza hablando de las estaciones, continúa con el pueblo y enseguida llega a las casas que hay allí. Su evocación del pueblo va revelando, en la medida que avanza el relato, su propio aprendizaje sobre ese lugar al que no se siente al principio unida por nada. Leone, sus hijos y ella estuvieron exiliados durante la guerra en Pizzoli, un pequeño poblado en los Abruzos. El recuerdo de la casa de los otros, con sus diferentes fuegos de pobres y ricos, la lleva directamente a la que habitó con Leone poco antes de que él muriera, un tiempo y un lugar guardados en la memoria a los que vuelve consciente, ahora que todo se ha perdido, de que fue el más feliz de su vida. Este relato nos habla, en definitiva, de la incapacidad que todos tenemos para captar la felicidad en el presente. Solo el pasado, la acción cognitiva de la memoria, nos hace ordenar nuestra relación con lo vivido. Tal vez por esto mismo, la escritora reelaboró en su recuerdo de la casa de Pizzoli la imagen de aquella habitación en la que había una estufa verde, cuyo largo tubo atravesaba el techo, y la describió como un lugar cálido, en el que se reunían a comer. La imagen de ese espacio bien puede asimilarse a la de un gran útero materno que aloja a la familia expulsada de su territorio urbano de origen. Esa especie de cordón umbilical que asemeja el tubo de la estufa refuerza la idea de protección feliz de la casa del pasado en el exilio. Sobre la mesa oval escribía Leone, los niños jugaban en el piso: la vida es representada en toda su armonía de dulce y cálido cobijo, apartada de las avanzadas destructoras de la guerra, tal como el epígrafe de Virgilio lo preanuncia (*Deus nobis haec otia fecit*). Leone y Natalia habitan un tiempo regido por otras coordenadas temporales vinculadas a ese espacio de pequeño pueblo rural. Los chismes, las creencias de la gente, su solidaridad y hasta sus pequeñas mezquindades le dan un toque de color costumbrista al relato. A través de una cuidadosa selección de escenas y situaciones referidas a los pobladores del lugar, la voz de la narradora da cuenta de ese mundo diferente del que conocían los Ginzburg de Turín, ahora arrojados a esa tierra nueva y ancestral a la vez. Las estaciones marcan el ritmo de la vida de esas gentes: los hombres se van cuando finaliza la cosecha, retornan en la época en que hay que degollar a los cerdos y vuelven a marcharse al finalizar sus tareas. El invierno se lleva a algunos viejos, una mujer enloquece, a otra le nacen gemelos, hasta un pequeño diluvio tiene lugar en el pueblo, cuando el agua inunda casi todas las casas. Entonces, ciertos hechos puntuales se evocan fragmentariamente, como sucedidos en ese periodo de frío; la mayoría de ellos están tratados con humor y con una cálida distancia, casi nostálgica, por parte de la voz narradora. Para que todo resulte menos lejano y triste, a los hijos se les habla de las casas de la ciudad, de sus calles, de sus edificios. Pero ellos parecen aceptar más sabiamente el presente que les ha tocado en suerte. Con el final del invierno, renace en la narradora la inquietud por volver a los propios lugares, el deseo de que la guerra termine, de que algo finalmente acontezca en ese casi monótono suceder de los días. Los caminos por el campo nevado con los niños, el encuentro con Leone que le lleva el correo al mediodía, sus caminatas, todo se conforma en la memoria como un espacio y tiempo feliz definitivamente perdidos en el presente del relato:

C'è una certa monotona uniformità nei destini degli uomini. Le nostre esistenze si svolgono secondo leggi antiche ed immutabili, secondo una loro catena uniforme ed antica. I sogni non si avverano mai e non appena li vediamo spezzati, comprendiamo a un tratto che le gioie maggiori della nostra vita sono fuori della realtà. Non appena li vediamo spezzati, ci struggiamo di nostalgia per il tempo che fervevano in noi. La nostra sorte trascorre in questa vicenda di speranze e di nostalgia (1998, p. 10).

La muerte de Leone y la guerra transforman por completo la vida de Natalia y alejan para siempre la “fede in un avvenire facile e lieto” (1998, p. 11).

En “Le scarpe rotte”, domina la voz de quien ha podido sobrevivir a la muerte del ser amado y a los deseos de terminar con la propia vida<sup>5</sup>. Es notable cómo el adjetivo “roto” del título se liga al de los sueños “rotos” del párrafo anteriormente citado de “Inverno in Abruzzo”. En Roma, en un alojamiento transitorio, la narradora nos habla de su presente: sabe que la vida que lleva por entonces no durará mucho, en esa casa cuya habitación tiene solo una cama y un colchón y en la que cada noche se echa a suertes quién irá al suelo y quién no. La vida familiar bajo el mismo techo ya no existe: sus hijos viven en Florencia con su madre, guardiana de un orden en el que los zapatos rotos son inaceptables. Pero, como sostiene ese *yo* asimilable a la escritora, ella sabe muy bien que con los zapatos rotos se puede vivir. Es este un tiempo y un espacio en el que ese *yo* advierte que lo que está viviendo es una experiencia pasajera junto a su amiga Angela Zucconi<sup>6</sup>: sabe de la necesidad de radicarse en un lugar, de abandonar la errancia y los sueños de una vida totalmente libre y distinta. Imposible “buttar la vita ai cani”, como juega a imaginar junto a su compañera de cuarto. Sabe que volverá a casa con sus hijos, que se ajustará noblemente a los mandatos maternos heredados. El 5 de febrero de 1944 Leone había muerto en la cárcel Regina Coeli de Roma. Natalia pudo salvarse gracias a la protección que recibió de Adriano Olivetti, esposo de su hermana Paola, el cual la ayudó a esconderse primero y luego a abandonar la ciudad. Se refugia entonces junto a sus padres en Florencia. Pero luego vuelve a Roma y publica allí el poema “Memoria”, en el que habla de la mortal ausencia de Leone. Este poema es muy importante porque en él, como más tarde hará al añorar a su desaparecido amigo Cesare Pavese en “Ritratto d’un amico”, la ciudad está ligada al recuerdo del ser amado: el silencio y la soledad de la muerte se contraponen al bullicio, al ir y venir de la gente, feliz y confiada en sus costumbres. Por oposición, la vida detenida, paralizada, se expresa en el instante lacerante de la conciencia que ve el rostro de su amado por última vez. Todo parece igual (Leone con su ropa, sus zapatos y sus manos) y sin embargo tiene la certeza de que eso ya no se repetirá más que en el recuerdo del propio sufrimiento. La ciudad nada puede ofrecerle a esa voz en ruinas: nadie la acompaña, nadie le da la mano, ese espacio ya no le pertenece. El jardín, espacio-refugio de la infancia y anhelo permanente en su casa ideal es en el momento terrible de la pérdida un lugar oscuro y silencioso, como la noche, como la muerte: “Ma il cancello che a sera s’apriva resterà chiuso per sempre; / E deserta è la tua giovinezza, spento il fuoco, vuota la casa” (2016, pp. 293-295)<sup>7</sup>.

<sup>5</sup> En “Estate”, en cambio, tanto el espacio exterior de la ciudad como el interior de la pensión están asociados a la angustia, a la pérdida, a la muerte y a la inquietud ante el vacío de la vida.

<sup>6</sup> Angela Zucconi es la compañera de cuarto cuyo nombre no se dice en “Le scarpe rotte”. Era una mujer joven, valiente, desarraigada e independiente. Natalia y Angela se conocieron en la casa editorial Einaudi e inmediatamente se hicieron amigas. La autora de *Le piccole virtù* sintió enseguida que podía confiar en Angela, contarle sobre su tristeza, sus deseos suicidas, la repugnancia que sentía en su corazón. En los días de convalecencia posteriores al intento de suicidio de Natalia, fue Angela quien la acompañó y la convenció luego de que abandonara el hostel donde había intentado quitarse la vida y se mudara con ella a otro lugar ubicado en la via Cola di Rienzo (Pettrignani, 2018).

<sup>7</sup> Todo el poema “Memoria” está atravesado por una relación profunda con el espacio de la ciudad, la casa y la ausencia: “Gli uomini vanno e vengono per le strade della città. / Comprano cibi e giornali, muovono a imprese diverse. / Hanno roseo il viso, le labbra vivide e piene. / Sollevasti il lenzuolo per guardare il suo viso, / ti chinasti a baciarlo con un gesto consueto. / Ma era l’ultima volta. Era il viso consueto, / solo un poco piú stanco. E il vestito era quello di sempre. / E le scarpe eran quelle di sempre. E le mani erano quelle / che spezzavano il pane e versavano il vino. / Oggi ancora nel tempo che passa sollevi il lenzuolo / a guardare il suo viso per l’ultima volta. / Se cammini per strada nessuno ti è accanto. / Se hai paura nessuno ti prende la mano. / E non è tua la strada, non è tua la città. / Non è tua la città illuminata. La città illuminata è degli altri, / Degli uomini che vanno e vengono, comprando cibi e giornali. / Puoi affacciarti un poco alla quieta finestra / e guardare in silenzio il giardino nel buio. /

La primera frase de “Il figlio dell’uomo”, escrito en Turín en 1946, nos instala nuevamente en la relación del espacio con lo vivido: la guerra ha terminado, pero la gente ya no puede sentirse segura en sus casas. Una vez que se ha experimentado el tener que abandonar la propia morada y se ha observado la destrucción del hogar, ya no es posible no sentir miedo, tener alguna otra certeza que no sea la de la posible destrucción de todo. “Vedete cosa è stato fatto delle nostre case. Vedete cosa è stato fatto di noi” (1998, p. 62) reclama imperativamente la voz narrante, advirtiendo con tono perentorio que la única certeza es la posibilidad de la casa derrumbada y que, más tarde o más temprano, habrá que dejar otra vez la cama caliente y el hogar en medio de la noche para huir. El hombre está a la intemperie: no parece tener una guarida, porque la probabilidad latente de una guerra, cualquier guerra, es una posibilidad real y para nada lejana en la vida de toda persona, de toda nación. “...ciascuno avrebbe voglia di una piccola tana asciutta e calda” (1998, p. 63), pero esta voz sabe y quiere hacer saber de la terrible fragilidad de todo orden. Por eso, la verdad sobre esta vulnerabilidad hay que decirla a los niños que, como los de ella, en medio de la noche debieron levantarse y huir para salvarse de persecuciones o bombardeos. No se puede crear un mundo de fantasía o de mentiras a unos niños que han visto en los rostros de sus padres el terror y el peligro.

En varios de los textos de *Mai devi domandarmi*, volumen que reúne escritos de 1968 a 1970, Natalia Ginzburg continúa hablando de sí y sus relaciones a través de los espacios. Dedicado a su segundo esposo Gabriele Baldini, el volumen se abre con “La casa” (el único texto de este libro que es de 1965). Todo el relato plantea, al igual que como ya lo había hecho en “Lui e io” de 1962, los puntos de vista contrapuestos entre la narradora y su esposo Gabriele con motivo de la búsqueda que ambos realizan de una vivienda familiar para comprar. Este texto habla, en lo que concierne al espacio, de un pasaje que va de Turín a Roma y de un apartamento a una casa. Inmediatamente la infancia, los lugares en los que se ha vivido, se convierten en un condicionante de la búsqueda para la pareja: para esa voz que nos cuenta los avatares de la búsqueda, la casa debe tener jardín, uno similar al que de niña tenía en la casa de la infancia, un gran jardín (“Non mi sarei accontentata di un magro giardinetto, volevo tutto quello che c’era stato in quel giardino della mia infanzia” (2020, p. 3). De este modo, en la búsqueda del nuevo espacio, el pasado sobrevive en el presente. Ella elige los barrios y las casas guiada por la memoria y la experiencia: “Io invece amavo i dintorni di piazza Quadrata, perché vi avevo vissuto molti anni addietro, quando non avevo ancora mai incontrato mio marito, non sapevo nemmeno che esistesse...” (2020, p.12). No deja tampoco de evocar la experiencia de la guerra y la época en que en Roma aún estaban los alemanes. Los lugares conservan la huella de las vivencias buenas y malas de la vida:

... c’erano a Roma i tedeschi, e io ero nascosta in un convento di suore da quelle parti; e pensai che amavo, di Roma, tutti i punti dove in un momento o nell’altro della mia vita avevo messo radici, sofferto, pensato al suicidio, le strade dove avevo camminato senza saper dove andare (2020, p. 12).

Al final, la casa se les presenta al matrimonio cuando ya casi se han agotado en la infructuosa búsqueda. Es una vivienda que responde más a los gustos del marido<sup>8</sup>: está en el centro, está en un último piso, desde las ventanas se ven los tejados. Es vieja, grande. “Perché piacque a me? Non lo so” (2020, p. 16). Nada de lo que ella quería tiene la casa comprada. No tiene jardín, no se ve un árbol. Es “Pietra in mezzo alla pietra” (*ibidem*). Pero ante esa dureza y

---

Allora quando piangevi c’era la sua voce serena. / Allora quando ridevi c’era il suo riso sommerso. / Ma il cancello che a sera s’apriva resterà chiuso per sempre; / e deserta è la tua giovinezza, spento il fuoco, vuota la casa”; en Ginzburg (2016, pp. 293-295).

<sup>8</sup> El modo en que Natalia Ginzburg acusa el dominio patriarcal no es una denuncia explícita, sino indirecta y, la mayoría de las veces, plena de humor e ironía.

frialidad que connota la piedra, metáfora de una realidad de la que cada vez más se siente alejada la escritora, está la memoria. Si hay algo que le permite aceptar la nueva morada es el hecho de que está cerca de “un ufficio, nel quale avevo lavorato molti anni addietro, quando ancora non conoscevo mio marito, da Roma i tedeschi se n'erano appena andati, c'erano gli americani” (*ibidem*). El lugar de la memoria es el que nos constituye: cada porción del espacio, de un modo semejante a lo que produce la famosa *madeleine* proustiana, remite a algún momento de su vida: el despacho, el hueco en el adoquinado en el que metía el pie por superstición, la cancela, el viejo patio, la fuente. La vieja casa en la que funcionaba el despacho sigue existiendo, al igual que el patio y la fuente: son un punto en la memoria y en la ciudad, un espacio que reconoce como “un luogo amico”, “un punto dove un tempo m'ero scavata una tana” (2020, p. 16). En la elección de ese nuevo espacio para vivir subyace la idea de un destino. Vivir tan cerca de la que fue su guarida en el pasado le da fuerza para resistir la opresión que le provoca la ciudad cambiada tras la guerra. En este sentido, se advierte que las casas que la pareja va descartando están situadas en barrios concretos, es posible ubicarlas en un lugar en el mapa de Roma. No sucede así con la casa que finalmente compran. La ubicación es más imprecisa (solo nos dice que está en el centro, cerca de un lugar donde trabajó años atrás, en una fecha cercana a la guerra), como seguramente es casi todo mapa borroso de la memoria, en el que las emociones y la ligazón con lo vivido no necesita de mayores demarcaciones. Hay evidentemente una supremacía de la memoria sobre la vida en Natalia Ginzburg, espacio y tiempo resguardado al que se puede ir y del que se puede volver por el camino del recuerdo. Para la autora, las ciudades son una especie de palimpsesto mnemónico hechas de estratos superpuestos de las distintas épocas en las que hemos habitado.

“Via Pallamaglio” es un relato de memoria de 1987 en el que la escritora habla de una de las casas en que vivió en Turín hacia el fin de su infancia. Este escrito es importante para nuestro análisis, dado que la autora destaca con fuerza su profunda relación con las casas familiares. La casa de via Pastrengo es la que habita en sus primeros años de vida, esa que tiene un gran jardín que añorará por siempre, un pequeño y personal Edén que, como todo paraíso, existe para ser perdido: “... e io di quel giardino perduto avevo un grande rimpianto (2016, p. 591). Eugenio Borgna (2015) sostiene que, cuando alguien se halla en el exilio, o ha cambiado de casa o siente el desarraigo de su patria, se modifican tanto el tiempo interior como el tiempo y el espacio vividos. A Natalia, esa casa de via Pallamaglio le parecía una especie de mole gris, contraria a la morada anterior de los Levi, llena de luz y verdor. “In via Pallamaglio, dissi addio all'infanzia” (2016, p. 593), declara la voz narradora desde un presente en el que vuelve sobre lo vivido con cierto conocimiento y certeza. Más que nostalgia en esa voz hallamos conocimiento, ese que le permite entender que cada etapa de la vida nos hace relacionarnos con el tiempo y el espacio de modos diferentes. A esa casa primero odiada de via Pallamaglio retorna años después, cuando la guerra ha terminado: “Ma in via Pallamaglio sono tornata a vivere dopo la guerra: e per me Torino è soprattutto via Pallamaglio” (2016, p. 590). Quien habla en el presente vivió allí treinta y cinco años antes y, pese a que la calle cambió de nombre, prefiere seguir llamándola del mismo modo. Tampoco ha querido volver a ver esa calle, no sabe en el presente cómo pueda estar, como si prefiriera aquella Pallamaglio que guarda dentro de sí. Para cuando Ginzburg escribe este relato ya claramente ha expresado que se siente a contramano del camino que ha tomado su país y el mundo.

En este relato es importante la presencia del reloj que ve desde la ventana la pequeña Natalia: marca el fin de la niñez protegida y el inicio de otra etapa que no quería comenzar y que la asustaba. La soledad, la melancolía y el aburrimiento comienzan a ser parte de su vida rutinaria de horarios y tareas escolares. Pero via Pallamaglio es en la memoria de la escritora también el comienzo de una relación afortunada con la lectura y los grandes poetas que descubre por entonces, “i miei veri compagni” (2016, p. 595). Después de la guerra, al volver, la casa se convirtió en un refugio y ya no había que preocuparse por las pequeñas cosas que le afectaban



en el pasado acerca del lugar en que vivía. Algo más terrible le había sucedido ya, con la guerra y la muerte de Leone.

El relato se cierra con una cita de Marcel Proust y una reflexión sobre los lugares que habitamos:

Le città sono fatte di strati sovrapposti, creati dalle epoche diverse in cui abbiamo vissuto. È noto: Proust l'ha detto. "Le case, le strade, i viali, sono fuggitivi, ahimè, come gli anni". La nostra memoria soggiorna ora su uno strato ora sull'altro. Vi si posa come un uccello. Tuttavia sulle città dove siamo cresciuti, sui luoghi che abbiamo guardato nell'adolescenza o nell'infanzia, la nostra memoria si ferma più spesso e più lungamente. Ritrova intatta la curiosità, l'impazienza, l'avversione, la paura e l'attesa di quel primo sguardo (2016, p. 597).

#### LALLA ROMANO O EL RETORNO A LA CASA DE LA INFANCIA

*La casa primera y oníricamente definitiva debe conservar la penumbra.*  
(Gaston Bachelard, *La poética del espacio*)

Memoria y espacio se entrelazan profundamente en *La penombra che abbiamo attraversato* (1964). En una entrevista realizada por Sharon Wood (1995) Lalla Romano destaca que la escritura en sí misma es memoria<sup>9</sup> y, en el caso de esta novela en particular, es también la imagen de un lugar, algo que se refleja en el espacio<sup>10</sup>, dos componentes que estarían en la base, según aclara ella misma, de toda su escritura.

Recordemos que en *La penombra...* básicamente se relata el retorno al pueblo y a la casa de la infancia. La voz narradora visita los lugares donde nació y vivió y, a medida que recorre las habitaciones de la casa familiar, las callecitas del pueblo cercanas a ella, va evocando momentos de vida, los que recuerda, los que le han contado sus padres u otros. Recuperar lo vivido temporal y espacialmente parece ser una necesidad de esa voz que se busca a sí misma y a los otros en el tiempo y el espacio, un remontar los caminos de la memoria que la reciente muerte de la madre acciona. El título mismo sugiere la inescindible unión espacio-temporal: la penumbra es ese momento difuso, borroso de la infancia –y, tal vez no solo de esa etapa de la vida, sino de todo lo vivido y guardado en la memoria–, en la que comenzamos a ser quienes somos, pero es difícil –quizá imposible– llegar a saber sobre nosotros mismos y los demás. Algo se ha perdido para siempre, algo permanece inasible en la oscuridad. Muchos agujeros negros, muchos silencios conforman lo que se atesora bajo el nombre de lo vivido. Lalla Romano problematiza el tiempo extensamente en su narrativa ficcional y exhibe una constante preocupación por la interacción entre el pasado y el presente, viendo a los dos elementos como igualmente importantes y necesarios para la creación del objeto artístico. Y entonces es posible, como advierte Brizio (1990), ver la historia que se cuenta como una superficie horizontal constantemente cortada o cruzada por diferentes niveles temporales, metafóricamente imaginables como cortes perpendiculares del plano espacial.

Podríamos sostener que esos numerosos fragmentos que componen los doce capítulos de las dos partes en la que está dividida la novela le dan un ritmo, una musicalidad que la emparenta

<sup>9</sup> En relación con la memoria y el recuerdo, sostiene lo siguiente: "la scrittura stessa è memoria. Però non sono complessi di ricordi. I ricordi, i particolari che tutti hanno intorno alla loro esistenza, ma che per sé sono degli incidenti, dei piccoli fatti, io li considero simili ai pettegolezzi. Invece la memoria è una cosa grande, dell'umanità, soltanto se i libri entrano in questa memoria che non è solo di una persona ma che può essere di tutti" (Wood, 1995, p. 375)

<sup>10</sup> Agrega Lalla Romano sobre *La penombra che abbiamo attraversato* que su novela es "anche l'immagine di un luogo, quindi non è soltanto una musica interiore ma è anche qualche cosa che si riflette nello spazio. Questo è alla base della mia scrittura, credo di tutti i miei libri" (Wood, 1995, p. 376).

con la poesía, no solo por esas breves secciones que quiebran el relato, semejantes a estrofas de un poema (Brizio, 1990), sino también por el lenguaje delicado del que hace gala la escritora.

Sin dudas está presente Marcel Proust y su universo literario de *À la recherche du temps perdu* desde el título<sup>11</sup> y en la construcción del cronotopo de Romano, tan presente como lo estaba también en Natalia Ginzburg, quien hizo una traducción al italiano de *Du côté de chez Swann*.

En el itinerario que realiza la voz narradora por los lugares del pueblo el tiempo retorna. A través de un constante juego entre el antes y el ahora, lo que fue es visto de nuevo por lo que es y viceversa. El palimpsesto mnemónico superpone distintos momentos o estratos del pasado y para realizar ese entretejido espacio-temporal la escritora apela a las imágenes que le proveen las fotografías del álbum familiar, se detiene en ellas y las describe, reflexiona sobre el instante inmóvil captado y a partir de ellas su memoria se pone en movimiento (Cesare Segre, *Fotografia come Pittura*, en *Intorno a Lalla Romano* citado por Picco, 2001).

En el presente, el punto de partida de ese itinerario compuesto como un contrapunto entre espacio y tiempo es, significativamente, la habitación de un hotel, lugar de la transitoriedad y del desarraigo. Michelle Perrot (2011, p. 171) sostiene que las habitaciones de hotel son “para el viajero contemporáneo, una condición necesaria, o al menos suficiente, para disfrutar de una buena etapa en su periplo”. En ellas se espera encontrar el retiro, el silencio, la cama para el descanso. Sin embargo, esta voz narrante de *La penombra...* se manifiesta insatisfecha, incómoda, en ese cuarto de hotel: un espacio desagradable, pintado de un color amarillo inquietante, con una cama cuya estructura metálica intenta imitar la madera con la pintura, a lo que se suma un aire bochornoso, un olor desagradable a humo que está muy lejos de provocar placer, y la presencia de moscas. En ese lugar que no le pertenece, tumbada en la cama trata de no pensar, pero los recuerdos se asocian y de esa habitación viaja a otras guardadas en la memoria, no conocidas por ella en forma directa, sino narradas por el padre, quien siempre hablaba de las chinches y pulgas de los alojamientos. La voz paterna resuena en su mente recuperando una experiencia en un hotel y, como muchas de las cosas recordadas en esta primera parte, no son hechos vividos, sino contados especialmente por otros. Así, la historia de cada uno está compuesta también por otra que ha sido narrada por nuestros progenitores y cargamos con esos relatos para siempre como algo que nos pertenece, que nos constituye.

Tal como la narradora lo explicita, para ella Ponte Stura tiene la fascinación del pasado. Es un pueblo mísero, el del presente, el que observan los ojos de quien regresa. Esa percepción socava la imagen infantil del lugar y del padre, quien allí había desempeñado una función de gobierno que ella creía muy importante. Ya nada es tan grande como los ojos de la niña Lalla apreciaban. La imagen paterna se empequeñece. ¿Es posible saber cómo han sido los hechos verdaderamente? El silencio domina el recuerdo de la relación entre los padres; quien habla no alcanza a interpretar y quedará la penumbra para siempre: la madre evitaba referirse a Ponte, nos dice, y hay en ella una sonrisa misteriosa que parece ocultar algo: “Lei non si spiegava” (1964, p. 11): ¿tal vez de este modo buscaba no romper los sueños de su niña? No podemos saberlo. De un modo semejante al que opera Natalia Ginzburg, Romano no lo dice todo, porque no puede o porque no quiere. Sabe que la memoria es falaz y, por esto mismo, no puede estar segura acerca de nada del pasado. Sin embargo, también calla sobre su presente. Sabemos que ha sido la muerte de la madre lo que la ha llevado a retornar al pueblo, pero omite hablar sobre sus vivencias actuales, sobre sus dolores o inquietudes y por esto mismo cuando cita las

---

<sup>11</sup> La propia Lalla Romano, en la “Introduzione” de 1994 a su obra, cita el fragmento perteneciente a Marcel Proust del cual toma el título: “Ci appartiene veramente soltanto ciò che noi stessi portiamo alla luce estraendolo dall’oscurità che abbiamo dentro di noi... Intorno alle verità che siamo riusciti a trovare in noi stessi spira un’aura poetica, una dolcezza e un mistero, i quali non sono altro se non la penombra che abbiamo attraversato”. Così mi appropriai della frase; anzi, della sua parte migliore” (2013, pp. 8-9)

palabras de su madre “Come eravamo felici” (1964, p. 11) podemos percibir indirectamente el lamento de la pérdida definitiva del paraíso de la infancia y un presente tal vez atravesado por la privación y la ausencia.

El silencio materno le permite a la narradora imaginar cosas sobre lo no dicho y entonces se plantea preguntas que no pueden tener respuestas, puesto que quienes podrían darlas, ya no están. La memoria está construida como si fuesen instantáneas fotográficas, imágenes desordenadas de diversos tiempos, las cuales emergen en la medida que se recorren los espacios de la casa y sus alrededores. Dice Giulio Ferroni en su “Postfazione” de 1994 a la *Penombra che abbiamo attraversato*:

Tra le figure del dopo acquistano un particolare rilievo narrativo le fotografie, descritte con una intensa capacità evocativa, che ne mette in risalto proprio il valore di immagini misteriose di un mondo insieme vivo e bloccato, di una realtà fisica che esiste, sopravvive e si consuma nel suo supporto materiale, solo in quanto ‘era’, fissata in quello che Roland Barthes avrebbe poi chiamato il *punctum*. Le fotografie scattate dal padre di Lalla (che in seguito avrebbe presentate e descritte in *Lettura di un’immagine*, 1975, e poi in *Romanzo di figure*, 1986) si pongono insomma nella *Penombra* non semplicemente come documenti e tracce, meri supporti alla memoria, ma come rivelatrici del significato stesso del rapporto con il passato, come segni, ora invecchiati, persistenti e caduchi, in cui resta fissata, da dopo, l’autenticità di una vita che resta misteriosa, che non può essere davvero spiegata: immagini in cui nella carta si realizza un movimento a più direzioni tra i diversi tempi dell’esperienza. (2013, p. 456)

Zaganelli & Marino (2019) entienden que esta operación se trata de una écfrasis que deconstruye el principio temporal de la foto y que potencia el principio espacial en su reproducción de una realidad aquí y ahora.

La figura de la madre es central por lo que oculta, por su misterio. La voz narrante retorna a Ponte Stura porque desea saber algo más sobre quién era esa mujer antes de que ella naciera. El redescubrimiento de los lugares se produce poco a poco, cada lugar la trae de nuevo. Tras un breve aplazamiento del encuentro con la antigua morada, se para frente a la que fuera su casa y la invade la sorpresa de que esta aún esté en pie: “Lo scandalo è stato che Ponte Stura abbia continuato ad esistere” (1964, p. 11). Ubicada en la parte más alta del pueblo, la más visible, se le asocia a esta imagen el recuerdo de la certeza infantil sobre el privilegio de haber nacido rica. Sin embargo, todo el camino por el presente y el pasado va poniendo en tela de juicio la grandeza familiar de antaño. Hay un contrapunto entre lo que la Lalla niña pensaba acerca de sus padres y de su pueblo y lo que percibe el ojo de la mujer adulta y su confrontación con el pasado. Esta voz narrante expone oblicuamente la pérdida de la vida familiar, de su relato y su protección, y también el despojo material, tanto de los lugares donde antes se ha vivido y se ha sido feliz, como de su condición social (“eravamo stati ricchi?”, 1964, p. 10).

Ante el viejo timbre de la casa se enfrenta de golpe a la presencia de un extraño que la sorprende: es un hombre cojo, a quien le aclara que solo está mirando el lugar desde afuera. Inmediatamente, al escuchar el nombre conocido de esa visitante inesperada, él cambia de actitud, se vuelve más amable y la invita a pasar. Ingresar en la casa no era algo considerado posible. La voz narrante por momentos enfoca los objetos y lugares como si aún fuera una niña (“Quasi con spavento ho disceso i quattro scalini. Esistono ingressi simili, nelle altre case? Me lo sono domandato come avrei fatto da bambina, con imbarazzo; e improvvisamente mi è sembrato strano” (1964, p. 43).

Desde el momento en que atraviesa el pórtico de la casa de la infancia, ahora habitada por otros (y esta es una experiencia extrema y dolorosa de despojo), hasta que llega a la habitación en que nació, los recuerdos van emergiendo por asociación, no sin verse asediados por el metarecuerdo (“Come ho potuto ricordarlo?”, 1964, p. 43). Para Romano, el recuerdo es poderoso. Está oculto en nuestro ser y es imposible saber qué tenemos allí escondido. “In quella

camera io sono nata” (1964, p. 49) nos dice y nada hay de maravilloso en el momento en que llega a la vida, según recuerda a través de la voz de su propia madre: “La levatrice era ubriaca. La mamma lo disse con quel suo modo rapido e distaccato: come a sorvolare sull’orrore. Così che pareva sorrisse di se stessa” (*ibidem*).

En un relato en el que domina el imperfecto, el uso del presente sin embargo se hace por momentos recurrente y actualiza el pasado. Este cambio generalmente ocurre cuando la narradora está frente a una imagen mental o fotográfica:

Io sono in braccio a Rinette e guardo la mamma nello specchio. La mamma punta uno spillone nel cappello grande, piumato. I suoi occhi luccicano, nell’ombra. Li ricordo tristi, sebbene il viso di lei sorrisse. (Tutta lei è in questo mistero, che io o rispecchiato bambina, fedelmente, ma senza inquietarmene. Dopo l’ho spiegato, l’ho negato, l’ho ritrovato sempre) (1964, p. 44)

El paso del tiempo se acusa en las cosas, en los objetos. Fiel a los preceptos proustianos, es su interés el que “pone los objetos” en la habitación<sup>12</sup>. La barandilla del balconcito tiene la madera reseca y su pintura guarda las huellas de cada día transcurrido durante años, los que la han dejado convertida en un objeto desgastado por el uso y la acción del tiempo. Y todo ello la lleva a preguntarse sobre las ausencias de los otros, los de antaño y que ahora ya no están. La penumbra es, entonces, ese momento primero de la vida al que es imposible volver con alguna certeza. Es un espacio crepuscular, donde casi todo se ha vuelto difuso y al que solo podemos plantearle una y otra vez preguntas sin respuestas, especialmente cuando se han muerto quienes algo podían respondernos.

No es casual que, en el cuarto de los padres, donde ella y su “hermanita” nacieron, el recuerdo de la actitud alegre y esquiva de la madre se ponga en relación con los momentos finales, cuando la enfermedad había minado su delgado cuerpo y resultaba imposible ocultar o negar su mal. La voz de la madre se revela en su orgullo y aceptación, casi no habla de su sufrimiento, pero luchando por construir su propia fortaleza ante la adversidad de la enfermedad, traspasa la culpa de lo que la aqueja en sus hijas: “Sono stata io a chiederlo al Signore. Perché sia risparmiato a voi. E rideva. (Rideva!) Ci guardava quasi con sfida, come a dire: ‘È deciso’” (1964, p. 51). La madre es un misterio indescifrable. Su modo de hablar resuelto y conciso, su propia historia llena de agujeros que la voz narradora no puede –o no quiere– contar: “Mi sono domandata poi se non fossero una fantasia, non il fatto, ma certi particolari. Eppure la mamma non inventava niente; anzi, lei spogliava, sfrondava, non ‘raccontava’, propriamente: alludeva soltanto” (1964, p. 95). Los seres de *La penombra...* son semejantes a las habitaciones: están llenas de secretos.

El recorrido por la casa del presente y a la vez del pasado la lleva al cuarto de la infancia. La oscuridad domina los territorios primigenios de los miedos infantiles y la voz narradora advierte que el lugar más luminoso, el comedor, es el más feliz. Como es sabido, Lalla Romano no solo fue escritora sino también pintora. Es más, fue el arte de la pintura el que estuvo en el centro de sus intereses en primer lugar, antes de la literatura<sup>13</sup>. La presencia de la luz es fundamental para la representación pictórica y, claramente, se constituye en un valor de tipo

<sup>12</sup> “C’est notre attention qui met des objets dans une chambre, et l’habitude qui les en retire et nous y fait de la place. De la place, il n’y en avait pas pour moi dans ma chambre de Balbec (mienne de nom seulement), elle était pleine de choses qui ne me connaissaient pas, ...” (Proust, 2014, p. 291).

<sup>13</sup> Flavia Brizio –en *La scrittura e la memoria. Lalla Romano* (1993), Milano: Selene Edizioni, p. 487, cit. por Zaganelli & Marino (2019, p. 487)–, habla de una circularidad biográfica de la producción artística de Romano, la cual parte de la pintura, se acerca a la poesía y la narrativa, luego se mezcla en un todo narración, escritura y lenguaje pictórico en obras experimentales, dedicadas a la fotografía y finalmente retorna a la pintura a través de la síntesis lírica de la propia escritura, evidente en las últimas obras como son *Nei mari estremi* (1987) y *Le lune di Hvar* (1974).

emocional y existencial para la autora, dado que no deja de estar vinculado a la figura del padre y su presencia protectora y comprensiva, tal como lo guarda en su memoria quien escribe.

La memoria está construida como si fuesen instantáneas fotográficas. Ese *yo* que cuenta la historia parte de algunas fotos que tomó su padre en determinadas situaciones y las describe para ayudarse en la recuperación del pasado. Por ejemplo, a propósito de la fotografía del ama de cría de su padre, una mujer de Rialpo, la narradora cuenta una historia que le han contado (que su progenitor fue entregado al nacer a esa nodriza y que con ella vivió hasta los seis años). Sin duda fue un tiempo lleno de vicisitudes para ese niño dado a otros, sin embargo, para la pequeña Lalla no había ningún misterio en esa historia. Nada se dice directamente del sufrimiento que la nodriza pudo haber tenido al separarse del niño en aquel tiempo lejano, pero en la imagen que de ella quedó en la foto se observa una mujer “solenne e modesta come i santi antichi” (1964, p. 16) que, de vez en cuando, iba de Rialpo a Ponte para ver al pequeño que había criado: “Lo cercava in piazza o in Comune e lo guardava da lontano senza farsi notare: per non disturbarlo. Poi ritornava senza avergli parlato, felice. Tanta umiltà incantava la mamma” (ibídem). Todo un mundo pleno de costumbres pasadas y de relaciones, marcadas por espacios y distancias, queda condensado en esa brevedad y en ese silencio.

En la segunda parte de *La penombra...* se marca un cambio. Desde las primeras frases, la casa ahora “alta e chiusa; di nuovo inaccessibile, remota (rientrata nell’ordine: io non volevo che fosse viva)” (1964, p. 105) señala no solo el final del retorno a los lugares de la infancia, sino la necesidad de la continuidad de la vida y del mundo “nel quale doveti pur avventurarmi da sola” (ibídem). En el pasado, cuando niña, el temor a la pérdida de la casa familiar y a la desaparición de los padres se desvanecía en cuanto ponía un pie en su hogar. Ahora que todo ha cambiado, que la puerta está cerrada –y esta es una metáfora de la imposibilidad de volver a la infancia y a la felicidad primera–, esta voz narradora, dominada por la soledad del presente, comienza a evocar los espacios cercanos a su casa, sus aventuras de niña, pequeños hechos de la vida infantil como son, por ejemplo, los rodeos que daba por la cuadra para evitar la presencia de algún perro al que le temía, o el contacto con la gente del barrio. Sin detenerse demasiado explícitamente a dar cuenta de ese gran hecho que fue la guerra, su presencia está detrás de todas las cosas vistas desde el presente de esa voz narradora que duda si todo no ha sido un fracaso en su existencia. Como señala Brizio (1990), al caminar desde la casa hacia el centro del pueblo ella recuerda a los dueños de los negocios, a sus hijos e hijas que se convirtieron en sus compañeros de juegos, el jardín de Tota donde solían jugar, la vieja escuela y sus maestros y finalmente llega al cementerio, en el que descansa la mayoría de sus antepasados. El tiempo se venga de la vida y la muerte –continúa Brizio– es aceptada finalmente como una consecuencia inevitable de la vida. De este modo, la visita al cementerio cierra el círculo y la evocación del mundo Ponte Stura finaliza.

A MODO DE CONCLUSIÓN. En el itinerario propuesto para el estudio de las obras seleccionadas de Natalia Ginzburg y Lalla Romano hemos podido analizar la relación entre memoria, espacio e intimidad, tres ejes temáticos centrales en ambas escritoras, las cuales en sus textos con impronta autobiográfica construyen cronotopos que guardan entre sí ciertas similitudes y diferencias.

Podemos sostener que la representación de la casa familiar en Ginzburg y Romano se asocia a un tiempo feliz y de seguridades ya pasado, a una especie de Edén perdido, una guarida que la edad adulta y la guerra han hecho tambalear y desaparecer para siempre y a la que solo es posible volver desandando el tiempo y el espacio de los recuerdos.

La autora de *Le piccole virtù* retorna a las moradas de la infancia, a las de su familia de origen y a las otras que más tarde habitó con sus diferentes maridos, marcando las etapas de una existencia que la llevaron de ser Natalia Levi a Natalia Ginzburg, una de las voces más relevantes e ineludibles del *Novecento* literario. Pese a la pérdida y la errancia a la que la

sometieron las circunstancias, Ginzburg da forma a un cronotopo existencial a través de la escritura, consistente en la búsqueda y consolidación de un refugio o guarida para sobrevivir y afrontar la intemperie del presente y del provenir. Lalla Romano, por su parte, retorna al pueblo de la infancia y de la memoria bajo el signo de una dolorosa constatación que la enfrenta, ahora como mujer adulta y escritora, a la imposibilidad de recuperar lo que ya no está, a la incertidumbre acerca de todo lo vivido y visto. Como señala Ferroni (2013) en su “Postfazione” antes citada, el tiempo pasado se modifica en el acto mismo de ser reconstruido y recordado, una cuestión que se complica notablemente si se interrogan las razones más íntimas de la existencia. Así, en la medida que esa voz narrante recorre el espacio e indaga sobre los lugares y seres amados ya desaparecidos y sobre sí misma, cuando era una niña con su particular modo de entender el mundo, no puede llegar a una imagen definitiva de lo vivido y todo tiende a permanecer en la penumbra de lo que ya fue.

Gaston Bachelard advierte que “las moradas del pasado son en nosotros imperecederas” (1957, p. 29), porque están vinculadas a las zonas más íntimamente profundas de lo vivido. No importa si la casa del recuerdo es real, si han colaborado en su construcción los mitos propios y ajenos. El cronotopo de la memoria, paradójicamente, se realiza al margen de cualquier materialidad. Su ámbito está puertas adentro, en la interioridad, en la imaginación, en la recreación misma de la vida de todo ser humano. Hay una intimidad protegida que nunca es comunicada completamente, sino solo orientada hacia el secreto, porque este nunca puede ser totalmente objetivado (Bachelard, 1957, pp. 34-35). Espacios resignificados y reelaborados artísticamente, los lugares del recuerdo son en definitiva un cuerpo de imágenes que nos proveen “razones o ilusiones de estabilidad” (Bachelard, 1957, p. 37). Por esto mismo siempre se ansía retornar a ellos, real o simbólicamente, para sentir en un mundo signado desde hace tanto tiempo por la incertidumbre sobre nuestro porvenir, un poco de cobijo y tranquilidad, eso que solo un Dios puede dar.

### Referencias bibliográficas:

- Arfuch, L. (2005). Cronotopías de la intimidad. En L. Arfuch (ed.), *Pensar este tiempo. Espacios, afectos, pertenencias* (pp. 237-290). Buenos Aires: Paidós.
- Bachelard, G. (1957). *La poética del espacio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Bajtín, M. (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- Borgna, E. (2015). *Il tempo e la vita*. Milano: Feltrinelli.
- Brizio, F. (1990). Memory and Time in Lalla Romano’s Novels, *La penombra che abbiamo attraversato* and *Le parole tra noi leggere*. En S. Aricó (ed.), *Contemporary Women Writers in Italy. A Modern Renaissance* (pp. 63-75). Amherst, Ma: University of Massachusetts Press.
- Castaño, H. (2021). Por el camino de las palabras: tiempo, memoria y escrituras del yo en Marcel Proust y Natalia Ginzburg. *Recial*, 19. Recuperado de <https://doi.org/10.53971/2718.658x.v12.n19.33835>
- Ferroni, G. (2013 [1994]). Postfazione. En L. Romano, *La penombra che abbiamo attraversato*. Turín: Einaudi (versión Kindle).
- Ginzburg, N. (1998). *Le piccole virtù*. Turín: Einaudi (1ª ed. 1962).
- (2020). *Mai devi domandarmi*. Turín: Einaudi (1ª ed. 1970).
- (2016). *Un’assenza. Racconti, memorie, cronache*. Turín: Einaudi.
- Mondello, E. (2017). La casa e la città. L’interno e l’esterno. Note sulla poética dello spazio di Natalia Ginzburg. *OBLIO*, 7(28), 102-116. Recuperado de <https://www.progettoblio.com/la-casa-e-la-citta-linterno-e-lesterno-note-sulla-poetica-dello-spazio-di-natalia-ginzburg/>

- Perrot, M. (2011). *Historia de las alcobas*. México: F.C.E.
- Petrignani, S. (2018). *La corsara. Ritratto di Natalia Ginzburg*. Vicenza: Neri Pozza.
- Picco, G. (2001). Lalla Romano. Parole e immagini. *Bollettino '900. Electronic Newsletter of '900 Italian Literature, 1*. Recuperado de <https://boll900.it/numeri/2001-i/Picco.html>
- Proust, M. (2014). *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*. París: Librairie Générale Française.
- Rizzarelli, M. (2004). *Gli arabeschi della memoria. Grandi virtù e piccole querelles nei saggi de Natalia Ginzburg*. Catania: CUECM.
- Romano, L. (1964). *La penombra che abbiamo attraversato*. Turín: Einaudi.
- (2013). Introduzione. En *La penombra che abbiamo attraversato* (pp. 6-9). Turín: Einaudi.
- Wood, S. (1995). “La mia maniera di essere”: An interview with Lalla Romano. *The Italianist, 15*(1), 373-383. Recuperado de <http://dx.doi.org/10.1179/ita.1995.15.1.373>
- Zaganelli, G., & Marino, T. (2019). Dispositivi della visione, ambienti ed *embodiment* nella letteratura femminile. *Lea, 8*, 475-491. Recuperado de <https://doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-11000>