

# La atmósfera de intimidad en *La penumbra que hemos atravesado* de Lalla Romano

Mariana Ethel Esteban\*  
Universidad Nacional del Comahue  
[marianaesteban1965@gmail.com](mailto:marianaesteban1965@gmail.com)

Fecha de recepción: 26/06/23  
Fecha de aceptación: 30/09/23

## RESUMEN

Comenzamos el análisis de la novela *La penumbra que hemos atravesado* planteando una cuestión general (cómo el espacio geográfico-cultural original puede ser determinante en la expresión literaria de un autor) y poniendo en relieve una metodología autoral (cómo Lalla Romano convierte los mecanismos de la memoria en procedimientos literarios, contribuyendo así a la construcción de una memoria colectiva).

En un segundo momento desarrollamos la hipótesis central: sostenemos que la novela se asienta específicamente sobre una atmósfera de intimidad. Apelando a categorías de Genette, formulamos una posible división entre dos planos de intimidad superpuestos: el de la textualidad y el de la transtextualidad. En relación con el primero, sostenemos que la autora crea la atmósfera de intimidad intrínseca de la novela apoyándose en el empleo de tres recursos: la metáfora, la imagen y la reticencia. En cuanto al segundo plano, entendemos que Romano construye una atmósfera de intimidad con el lector a través del uso de la técnica de la alusión, induciendo al descubrimiento de diversas concomitancias con otros textos y autores exógenos al espacio italiano, y sugiriendo de este modo posibles reubicaciones de la obra en el campo de la literatura universal.

*Palabras clave:* Espacio. Memoria. Intimidad. Reticencia. Alusión.

## The atmosphere of intimacy in *La penumbra que hemos atravesado* of Lalla Romano

## ABSTRACT

We begin the analysis of the novel *La penombra che abbiamo attraversato* by raising a general question (how the original geographical-cultural space can be decisive in an author's literary expression) and highlighting an authorial methodology (how Lalla Romano converts memory mechanisms in literary procedures, thus contributing to the construction of a collective memory). In a second stage/instance, we develop the central hypothesis: we argue that the novel is specifically based on an atmosphere of intimacy. Appealing to Genette's categories, we formulate a possible division between two overlapping levels of intimacy: that of textuality and that of transtextuality. Regarding the first level, we argue that the author creates the atmosphere of intrinsic intimacy of the novel, relying on the use of three resources: metaphor, image and reticence. Regarding the second one, we assume that Romano builds an atmosphere of intimacy with the reader through use of the allusion technique, inducing the discovery of various concomitances with other texts and authors exogenous to the Italian space, and thus suggesting possible relocations of the work in the field of universal literature.

---

\* Profesora en Letras por la Universidad Nacional del Comahue. Actualmente alumna de la Licenciatura en Letras en la UNC. Ha publicado la novela *Abriendo la puerta* (2001, edición de autor) y escrito la novela inédita *La cuadratura del Cisne* (1998).

*Keywords:* Space. Memory. Intimacy. Reticence. Allusion.

## 1. Introducción

La intención de este trabajo es aportar una lectura posible de la novela *La penumbra que hemos atravesado* de Lalla Romano al ámbito de lo que por inspiración en el título del primer volumen de *Lignes de vie* de Georges Gusdorf (1991), se conoce hoy como escrituras del yo. El contenido está organizado en dos apartados.

En el primer bloque planteamos una idea de contenido muy general que excede el objeto de este trabajo, aunque lo incluye. Creemos que las nociones desarrolladas en el primer apartado aportan, desde el lugar periférico de las hipótesis secundarias, una luz transversal sobre la hipótesis central del trabajo, funcionando como soporte contextual. Sostenemos allí que el espacio en que transcurre la infancia de un escritor suele forjar un modo de expresión que posteriormente puede aparecer como medular en la construcción de su estilo. El sentido de esta inferencia es demostrar cuán epicéntrica puede ser la influencia del espacio periférico, valga la impresión de oxímoron, en la construcción de las literaturas nacionales. Se propone que ciertas marcas consideradas procedimientos pueden también ser signo de una mirada particular enraizada en el espacio de origen y que se advierte en las formas discursivas. Para sostener esto nos apoyamos en algunas reflexiones de Giulio Ferroni (2018) sobre el lenguaje de Romano, en afirmaciones de la autora expresadas en una entrevista concedida a Sharon Wood (1995) y también en algunas categorías formuladas por Enzo Siciliano (1964) en su artículo sobre *La penumbra...*, escrito en el año de la primera edición.



Asimismo, señalamos que el uso de la prosopopeya y cierta visión especular del mundo corresponden, también, al espacio temporal de la infancia. En este punto recurrimos a un artículo de Freud (1986) para explicar la conexión entre la mirada del artista y la que se configura tanto desde un espacio geográfico periférico como en la etapa de la niñez. Algunas nociones de Bachelard (2000) acerca de la intimidad y el ensueño han sido útiles para justificar este enfoque.

El segundo bloque constituye el núcleo central del trabajo: sostenemos aquí que *La penumbra...* irradia una atmósfera de intimidad que la autora genera a través del uso de dos procedimientos básicos: la reticencia y la alusión. Planteamos, basándonos en categorías genettianas, que la atmósfera del libro puede leerse y describirse como el ensamble y la superposición de dos niveles de intimidad, el de la textualidad y el de la transtextualidad, los cuales serán analizados en diferentes subtítulos. Consideramos medular la exploración de la intimidad en el plano de la textualidad, puesto que allí las imágenes de intimidad aparecen como un principio

estructurador del sentido general de *La penumbra...* En el subapartado dedicado a este plano (2.1.) analizamos algunas de las metáforas e imágenes consideradas clave -junto al mecanismo de la reticencia- en la construcción de la atmósfera de intimidad, apoyándonos en algunas nociones teóricas planteadas por Bachelard (2000), Freud (1986) y Bergson (citado en Bachelard 2000), en los aportes críticos de Enzo Siciliano (1964) y Hebe Castaño (2022), y en la entrevista concedida por Lalla Romano a Sharon Wood (1995), así como también en un artículo de Elena Arnone (2018) del que recuperamos algunas reflexiones de la propia Lalla Romano para confirmar ciertas afirmaciones. Finalmente, en el subapartado siguiente (2.2.) nos referimos a una posible construcción de intimidad del autor con el lector desde la transtextualidad, a partir de lo que puede ser percibido como un sistema de alusiones que insinúa la referencia a otros escritores y permite pensar potenciales reubicaciones de la obra de Lalla Romano dentro de la literatura universal. Recurrimos nuevamente aquí a sus propias declaraciones en la entrevista con Wood y al ya mencionado artículo de Siciliano.

## 2. La influencia del espacio y los mecanismos de la memoria como procedimiento.

El hecho aislado de haber nacido en determinado espacio geográfico pareciera ser en algunos casos motivo suficiente para el éxito o fracaso de un escritor. En el *Autodizionario degli scrittori italiani* (1989), citado en el sitio oficial del *Centro Studi Lalla Romano* (2015), la autora dice de sí misma, en tercera persona:

*Già al primo romanzo. María, il poeta-critico del "Corriere" aveva scritto: "Se portase un nome straniero...". Adesso, a distanza di*

*tanti anni e dopo tanti libri, il prestigioso critico del "Giornale" (mano di ferro e guanto di velluto) ha ripetuto el se, ancora più drammatico, anzi tragico: "Se non fosse nata a Demonte..." il suo nome abrevve una risonanza internazionale. (1989:302)*

[Ya en la primera novela, *María*, la poeta-crítica del «Corriere», había escrito: «Si llevara un nombre extranjero...». Ahora, después de tantos años y después de tantos libros, la prestigiosa crítica del "Giornale" (mano de hierro y guante de terciopelo) ha repetido el "si", aún más dramático, incluso trágico: "Si ella no hubiera nacido en Demonte..." su nombre tendría una resonancia internacional.]

Siciliano (1964) habla de una línea piamontesa, destacando coincidencias entre autores como Ginzburg, Pavese, Soldati y Fenoglio, entre otros. No es casual entonces que podamos percibir en *La penumbra...*, a partir de la técnica de la alusión -de la que hablaremos más adelante-, la presencia de otros autores que han nacido alejados de los espacios en los que se fortalece la estandarización de las lenguas oficiales aunque, paradójicamente, hayan influenciado centralmente en la literatura de sus respectivos países e incluso en la universal: Flaubert, Joyce, Faulkner, Camus, Pavese, Calvino y algunas autoras mujeres pertenecientes o cercanas en la línea espaciotemporal a la nueva novela francesa, contemporáneas a Lalla Romano, como Nathalie Sarraute o Marguerite Duras.

Ciertas características observadas como procedimientos literarios, tanto en Romano como en los autores nombrados, podrían considerarse también formas constitutivas de un *modus* lingüístico forjado en espacios geográficos en

general periféricos, diferente al estilo estandarizado de las grandes metrópolis. Por ejemplo, el recurso de dotar al objeto con características del sujeto, la prosopopeya, es habitual en la poesía, pero también es una forma de expresión común en las zonas de mayor contacto de sus habitantes con la naturaleza. Dice Proust (1978) sobre el lenguaje de Flaubert:

*Las cosas tienen tanta vida como los hombres*<sup>1</sup>, porque es el razonamiento el que después le asigna a todo fenómeno visual causas exteriores, pero en la impresión primera que recibimos no queda implicada esta razón. (1978:24-25)

En *La penumbra...* se observan asiduamente estos giros prosopopéyicos. Por ejemplo:

Bajo la casa (...) *aparcaba* [el sujeto es el objeto] el viejo trineo. (...) Después *el trineo se quedaba allí*, los soldados se sentaban en *su nostálgico estribo*, desde donde miraban *el valle que descende hacia los prados*" (Romano, 2019:76)

Hablando de los dos agujeros de un puente:

Por aquel agujero soplaban el viento y hacia un ruido sordo, un estruendo. Era terrorífico, pero *el agujero tapado*, en comparación, *parecía estúpido, muerto* (Romano, 2019:76),

Otros ejemplos aparecen diseminados: "Había una *crueledad* en la naturaleza, una *insidia*" (p.71); "el aspecto *aventurero* de la guerra" (p.60); "los pensamientos *sonreían* y las nomeolvides tenían dos *ojitos atónitos*" (p.77).

<sup>1</sup> El resaltado en cursiva de las citas es, en todos los casos, nuestro

Más allá de la voluntad poética, consideramos que el uso de la prosopopeya está ligado a una manera particular de percepción del mundo delimitada por el espacio, relacionada al animismo inherente a los espacios en que individuos y comunidades interactúan cotidianamente con los elementos esenciales de la naturaleza. Giulio Ferroni destaca el carácter "esencial" de la literatura de Romano: sostiene que escribe con una lengua que "mira a lo esencial", que "habla con lenguaje esencial" (Le pillole della Dante, 2018). Si nos restringimos al significado del término, la frase "mirar a lo esencial" significaría observar la naturaleza de las cosas, lo invariable y permanente que hay en ellas. La escritora cree no solo en una esencia de las cosas sino también en que existe algo esencial en cada sujeto humano: "*Per me il flusso del tempo è una cosa che mi ha arricchita ma non ha mutato quella che è la mia particolare essenza*" [Para mí el flujo de tiempo es una cosa que me enriqueció, pero que no cambió lo que es mi esencia particular] (Wood, 1995: 383).

Lalla Romano modela su escritura a partir de una lengua descentrada -es decir, alejada del modelo estándar de las grandes metrópolis y cercana a sus dialectos regionales o a otras lenguas- al igual que otros autores de alcance universal (en el caso de Camus el francés argelino, en Duras el francés de Indochina, en Joyce el inglés de Irlanda, en Flaubert el francés de Normandía, en Pavese o Romano el italiano del Piamonte), aunque filtrada en todos ellos por una voluntad artística. Formas de expresión que ponen en evidencia una perspectiva diferente, más cercana al lenguaje poético que al prosaico del naturalismo decimonónico o a las formas exactas de la lengua estándar; una

belleza, como dice Proust acerca de la prosa de Flaubert, “que nada tiene que ver con la corrección” (1978:22) y que podríamos leer como modos marcados por el espacio de origen.

Por otro lado, estos giros connaturales a la poesía y que señalan una forma de ver el mundo, coinciden en su tipicidad no solo con las formas de expresión de ciertos espacios geográfico-culturales alejados de los grandes centros urbanos sino también con las formas de un espacio que es temporal: el de la infancia. La voz narrativa de *La penumbra...* intenta recuperar la perspectiva de su propia infancia. En este sentido resulta esclarecedora la comparación de Freud (1986) en *Totem y Tabú*, entre los estadios del desarrollo de la cosmovisión humana y las etapas del desarrollo libidinal del individuo; allí equipara la fase animista -anterior a la fase religiosa y a la científica en la evolución del pensamiento humano- con el narcisismo de la primera infancia, período caracterizado por cierto sentimiento de omnipotencia producto de esa visión subjetiva del mundo que pone al sujeto en una relación de intimidad y fusión con el entorno. Observemos dos ejemplos de esto en las siguientes citas de *La penumbra...*:

- (1) En el álbum de postales (que solía hojear con placer) aparecía una titulada «Foro Romano». Sobre un fondo confuso destacaban dos (o tres) columnas acanaladas, elegantes, rematadas en la parte superior con un fragmento de cornisa. Aquellas dos columnas «eran yo». (Romano, 2019:33)
- (2) Papá tocaba la flauta. Yo sentía que el sonido de la flauta se parecía a su nombre: era un sonido solitario que yo relacionaba con la noche. (Romano, 2019:71)

Ambas imágenes aparecen como lo que Bachelard denomina “centros de condensación de intimidad, donde se acumula el ensueño” (2000:46). A partir de la evocación de un objeto (la foto del Foro Romano) y de un sonido (el de la flauta de su padre) la voz que relata construye dos imágenes de profunda intimidad: la imagen de la narradora-personaje en su niñez observando la foto y la imagen de la narradora-personaje en su niñez escuchando al padre ejecutar el instrumento. Por el modo en que están construidas, ambas exhiben un personaje infantil en estado de recogimiento y de observación, en el que el pensamiento en transversalidad con la conmoción produce una experiencia interior. Es decir, un personaje en estado de plena intimidad.

En cuanto al uso de los mecanismos de la memoria -la evocación y la asociación- como procedimiento literario, veamos cómo funcionan en la construcción de la imagen de la cita (1): ésta surge del contexto en que la narradora va describiendo la posición espacial de su casa natal, y para definirla usa la palabra “dominante” (p.33). Allí, por libre asociación, la resonancia de “posición dominante” la conduce al recuerdo verdaderamente íntimo: la imagen de ella niña observando la foto y pensando que el Foro era ella. La calidad de “dominante” se expande como una prolongación citoplasmática desde la descripción de la ubicación espacial de su casa natal a la imagen del Foro Romano y a sí misma niña, ya que el Foro es ella. El ensueño infantil, como el ensueño poético al que alude Bachelard, provoca en la intimidad “una actividad polisimbólica” (Bachelard, 2000:44). La casa de la infancia, un elemento emblemático de su patria como es el Foro y la autoimagen infantil evocada por la voz que narra, son tres

representaciones de un mismo sentimiento y, a la vez, la misma cosa.

En las citas (1) y (2) se observa el uso de lo que Freud (1986) destaca como los dos principios esenciales de los procesos asociativos: similitud y contigüidad. Por otro lado, Freud considera que esa fusión con el entorno, que observamos en las citas (1) y (2), es característica del narcisismo infantil; y concluye que en nuestra cultura -fuera de lo que él considera narcisismo como patología- sólo en el ámbito del arte se conserva esta posición y que por eso se habla del “ensalmo del arte” y del artista como un “ensalmador” (p.94).

### 3. La atmósfera de Intimidad: espacios de textualidad y de transtextualidad.

En una entrevista con Sharon Wood (1995), la autora piemontesa afirma, en referencia a *La penumbra...*, que “*L'insieme di un libro é soltanto un'atmosfera*” [el conjunto del libro es solamente una atmósfera] (p.376). Consideramos aquí que dicha atmósfera está hecha de intimidad y proponemos analizarla separándola en dos niveles: el plano de la textualidad y el de la transtextualidad. Para delimitar el alcance que damos aquí a ambos términos, partimos del sentido más general que da Genette (1989) al término transtextualidad y ubicamos en este plano a “todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos” (p.9-10), e incluimos también en él todos aquellos datos que aluden no solo a los textos sino a la vida de otros autores, pues consideramos que también aportan a la construcción de la atmósfera de intimidad/complicidad autor-lector. En cuanto al término textualidad su valor aquí queda determinado por oposición al término definido anteriormente, refiriéndonos con él a todo aquello que pone en relación al lector, no ya con el

autor -en esa maniobra de complicidad íntima que lo lleva a evocar un referente externo- sino con el texto mismo, con la atmósfera de intimidad que emana de las imágenes, las metáforas y el uso de la reticencia y que no necesita de un referente externo, más allá de si el lector acepta o no como verdadero el efecto de lo que Paul de Man (1991) denomina momento autobiográfico.

#### 3.1. La intimidad en la textualidad

En el trazado de la textualidad, consideramos a la reticencia como uno de los procedimientos que Romano utiliza para, en términos de Siciliano (1964), *una essiccazione del moto mosso* (p.56) [una desecación de lo áspero], es decir, como forma de evitar la exposición cruda de sucesos cruciales y negativos que, por formar parte algunos de la memoria colectiva no ya de un espacio sino de la experiencia humana, pueden ser repuestos por el lector. Al mismo tiempo, como señala Castaño (2022), la reticencia y el silencio son la expresión misma de la intimidad. La intimidad como una “expresión silenciosa, reticente” (Castaño, 2022:109) es lo que emite la atmósfera de *La penumbra...*, a veces en forma de silencio, de blancos producto de repentinas interrupciones, a veces a través de la reticencia que se advierte tanto en algunas metáforas como en las imágenes. Las imágenes descriptas -que son algo expresado y no eludido- contribuyen a la construcción de la atmósfera de intimidad del texto, en tanto son evocación de un momento-otro de silencio y recogimiento interior del narrador-personaje. Pero la voz narradora construye también intimidad con el lector desde la acción escritural al proponer esas bruscas transiciones, esos cortes que marcan el fin y comienzo de un párrafo o conjunto de ellos y que emulan el funcionamiento de la memoria al describir una imagen, producir un

silencio y proponer un cambio. El espacio en blanco entre uno y otro fragmento podría pensarse entonces como el espacio en que la autora invita implícitamente al lector a compartir el silencio de la intimidad, silencio que puede prescindir incluso de cualquier ejercicio de reposición o, si se prefiere, dar lugar a él.

Creemos que si existe en *La penumbra...* una metáfora (tropo que en sí mismo es tanto una forma de alusión como una imagen) que puede sintetizar su atmósfera, ésta es sin duda la expresada por el personaje de la hermanita, en relación con su idea sobre la guerra:

Le preguntaron qué era la guerra – es decir, la Gran Guerra– y ella respondió que *una enorme barra de hierro*. Tiempo después se lo recordé a mi hermana; riendo, ella añadió que en aquel momento *se imaginaba la barra de hierro en una silla sobre una montaña*. (Romano, 2019:21)

La guerra, que sucede en otra parte y que la niña solo reconoce como una abstracción que implica violencia y peligro, aparece en su imaginación con el aspecto de objetos o cosas familiares (una silla, una barra de hierro, una montaña), que bajo ciertas condiciones, pueden tornarse espantosas. Esta representación nos remite a la idea freudiana de lo siniestro ligada a su vez a la noción de lo íntimo. Observamos en esta imagen cómo el fenómeno social de la guerra es reducido -desde el espacio infantil de la hermanita y a partir de la asociación y la evocación- a una imagen construida en su intimidad a partir de un conjunto de objetos conocidos que, combinados, le inspiran un sentimiento indescriptible y, por eso mismo, íntimo. El término alemán *Unheimlich* (lo espantable, lo siniestro, lo angustiante) es el antónimo de *Heimlich* (lo íntimo,

secreto, familiar, hogareño), pero la significación de ambos nombres coincide en la noción de lo ominoso freudiano pues para que surja este sentimiento debe existir una incertidumbre intelectual en el sujeto (en el niño), un sentimiento de desconcierto y de miedo frente a objetos o sujetos que forman parte de lo íntimo familiar. Lo siniestro familiar freudiano es el lado oscuro de la intimidad. Este sentimiento de lo amenazante, ese temor u horror secreto -íntimo- que se tiene en ocasiones frente a lo familiar y conocido, aparece en forma sugerida o explícita varias veces en *La penumbra...* Veamos dos ejemplos:

(1) Uno de mis recuerdos más antiguos es el de un miedo. De un miedo realmente aterrador: la nada. Me parece verme, o mejor, sé que me encuentro, en las rodillas de alguien: quizá una sirvienta, pero no Ciota. Ella debe de estar de espaldas a la luz, porque en la pared que hay delante de mí se ven moverse las puntas de sus pies cruzados: quizá me balancea sobre las rodillas. Y esa sombra es, en concreto, la que de repente me produce un terror absoluto. (Romano, 2019: 51)

(2) Cuando era pequeña y tenía miedo, mi padre me cogía en brazos y me abrazaba. Pero una vez, mientras sollozaba sobre su hombro, sentí un pavor aún más grande. Había levantado la cara, quizá papá me estaba hablando, y lo miré desde muy cerca. Conocía bien la cara de mi padre, casi como cualquiera de mis juguetes.

(...)

Lo miré y vi de cerquísima su ojo. Conocía bien sus ojos grises, dulces o severos, a menudo achinados porque papá era un poco miope. Pero aquella vez vi una cosa extraña, horrible. Era algo muerto, maligno. (Romano, 2019: 53-54)

Ambos recuerdos aparecen en el capítulo ocho de la primera parte, cuando al recorrer la casa evoca el espacio de la habitación de los niños. Entremedio de las dos remembranzas, en el fluir de la asociación que proyecta el recuerdo del miedo, Romano describe las imágenes del torrente del río Cant y los molinos, haciendo que éstas últimas funcionen como un ducto entre (1) y (2) y como una parábola del vértigo que inculca fuerza emocional a los recuerdos circundantes.

Hablando acerca de los últimos días de la enfermedad de su madre, la voz narradora expresa una clara conciencia acerca de ese sentimiento de horror e incertidumbre que sufre quien se siente indefenso (e indefendible) ante el mal: “He vuelto a figurarme el horror de su rostro [el de su madre], en las crisis de su mal; también el estupor, una interrogación: como en el miedo infantil.” (Romano, 2019:40). Y digo indefendible porque en la oscuridad de lo siniestro no parece existir ayuda posible. Esto también lo hace explícito Romano cuando narra su temor infantil ante algunos perros del pueblo, y la actitud liviana y jocosa de la madre y de Ciota frente a su miedo: “aquello [el comportamiento de ellas frente a su horror] me hacía desesperar de cualquier ayuda posible” (p.103).

Las series derivadas de términos tales como “extraño”, “misterio”, “miedo”, “horror”, “violencia”, “terror”, “maravilloso”, “desesperación”, “vergüenza”, “secreto”, “oscuridad”, “pavor”, aparecen de manera sostenida y abundante. Sin embargo -y

paradójicamente- la atmósfera del libro está muy lejos de ser violenta; es una atmósfera de intimidad y familiaridad que resulta amigable y placentera para el lector; y es justamente a través de la técnica de la reticencia, de la omisión, de la “desección del movimiento brusco” (Siciliano, 1964:56) que Lalla Romano logra construir esa atmósfera de apacible intimidad. Tanto la reticencia como la omisión son una expresión que dice sin decir. La intimidad es silencio compartido, consigo mismo o con otros.

El lado oscuro de la intimidad, el temor/terror secreto de los primeros años de vida, la experiencia de lo siniestro en términos de Freud (1986), parece ser en *La penumbra*... la urdimbre que sostiene una trama hecha de motivos que pueden desplegarse en uno o más fragmentos como *estrofas*<sup>2</sup>. Y no es casual el uso de esta denominación, que proviene de la poesía, para nombrar los fragmentos que componen la novela, puesto que la descripción de la experiencia de ese lado oscuro de la intimidad que es lo siniestro, toma la forma de una representación estética (*aisthesis* significa sensación): al tratarse de un sentimiento que surge de una incertidumbre -de un desconocimiento- su manifestación en palabras suele exigir el empleo de un símil, de una figura, de una expresión poética. Quizá sea en este sentido que Bachelard (2000) define a la imagen poética como “un resaltar súbito del psiquismo” (p.7): la imagen poética como la representación de un sentimiento tan íntimo que no puede atravesar la distancia que conduce el reconocimiento hacia el conocimiento,

<sup>2</sup> Elena Arnone pone en relieve una vez más el hecho de que Lalla Romano se desliza hacia la prosa luego de haber hecho una traducción en 1944 de los *Trois contes* de Flaubert. En su artículo, Arnone toma de un documento de Cesare Segre una cita de Romano, quien afirma que con aquella traducción descubrió que la

prosa puede ser igual de rigurosa que la poesía y que, en efecto, para ella, “son la misma cosa” (Arnone, 2018:11). En el mismo artículo Arnone rescata de una entrevista concedida a Vittorio Sereni otra cita de Romano en la que afirma no tener verdadero temperamento de narrador sino que su temperamento está alineado a la poesía.

es decir, que no puede hacerse racionalmente explícito ni siquiera para sí mismo y solo puede ser expresado a través de una imagen que es, a su vez, una manifestación estética. Imagen que resulta ser -en términos de Minkowski, según Bachelard- la resonancia (2000:8,35), entendiéndolo aquí por esta a la representación de un fuerte sentimiento interior que ha perdido el referente.

La imagen, la resonancia que de la guerra tiene la hermanita y que consideramos síntesis del sentimiento de lo siniestro infantil constitutivo de la atmósfera del libro, lo es porque en su profunda singularidad aparece como “concentración de todo el psiquismo” (Bachelard, 2000:9) y logra la repercusión sobre otras almas, las de los lectores, provocando lo que Bachelard denomina la “transubjetividad de la imagen” (2002:9), que sería la repercusión de la resonancia en el lector, quien al identificarla resignifica la imagen, convirtiéndose a su vez en un poeta al participar del “júbilo de la creación que Bergson da como signo de la creación misma” (Bachelard, 2000:15).

Romano provoca la repercusión de la resonancia de la que habla Bachelard no solo con las imágenes poéticas de sus fragmentos como estrofas sino -y tan centralmente como con ellas- con el silencio, instrumento ineludible de la técnica de la reticencia. Retomando la frase de Proust que inspira el título (*ver ut infra*, Conclusión) podríamos decir que las verdades que surgen del atravesamiento de la penumbra y que resuenan en lo más íntimo, no emergen en *La penumbra...* solo del aura poética de las imágenes y figuras sino también del silencio. También a través de los silencios produce un efecto de transubjetividad. En la entrevista con Wood (1995) Romano cita a Pavese (a quien considera más un pensador poeta

que un verdadero novelista) y afirma, junto con él, que no existe verdadero silencio si no es compartido. El prefacio que abre el sitio del *Centro Studi Lalla Romano* (2015) es una cita de Romano, en la que hace explícito su uso del silencio como herramienta formal:

*Per me scrivere è stato sempre cogliere, dal tessuto fitto e complesso della vita qualche imagine, dal rumore del mondo qualche nota, e circondarle di silenzi.*

[Para mí, escribir siempre ha significado captar, del tejido denso y complejo de la vida, algunas imágenes, algunas notas del ruido del mundo, y rodearlas de silencio.]

A través de la técnica de la reticencia, Romano aplica los silencios tan estratégicamente como las palabras, haciendo partícipe al lector de lo que Bergson llama el júbilo de la creación, al dejar en sus manos la construcción de un sentido posible en ese espacio vacío producto de una descripción trunca, una explicación ausente o un abrupto cambio de tema, tres movimientos que forman parte del fenómeno de la memoria y que Romano utiliza como procedimientos literarios, como lo hicieron Proust y, entre otros, algunos escritores representantes del modernismo anglosajón, como James Joyce o Virginia Woolf.

### 3.2. La transtextualidad

En el plano de la transtextualidad -entendida aquí siempre desde el horizonte de la recepción- Romano parece hacer uso de la técnica de la alusión a través de la elección de ciertos nombres, motivos o frases, como en el caso del título de la obra, que pueden

producir en el lector la evocación espontánea de otros autores. Este procedimiento concurriría de algún modo a la inclusión de su obra en un contexto y una tradición literarios que trascendería en mucho los límites de esa categoría-núcleo en la que Enzo Siciliano (1964) la ubicó y que dio en llamar la “línea piemontesa”.

La palabra atmósfera remite por sí misma a la literatura moderna de cuyos representantes Joyce es uno de ellos. De hecho, ante la publicación en 1914 de su libro *Dublineses*, en el que Joyce aún mantiene una línea cercana al realismo naturalista, el suplemento literario del *Times* apuntaba: “...el señor Joyce se preocupa menos del episodio que del ambiente que sugiere.” (1994:40). Esta mayor preocupación por la creación de una atmósfera o un ambiente, que en primera instancia fue vista como un defecto, será una de las características - tanto del modernismo inglés como lo era ya de la literatura proustiana- que imprimirá a su vez en la posterior literatura moderna su carácter fragmentario y psicológico.

Frente a la publicación de *La penumbra...*, Romano se encuentra en una disyuntiva similar a la de Joyce con *Dublineses*, quien al negarse a adular la fidelidad de ciertos datos retrasó por varios años la publicación de su libro. En el reportaje de Wood (1995), la escritora sostiene: “Con *La penumbra...* me dijeron que no era necesario poner nombres verdaderos, de hecho los cambié y me arrepentí”. Quizá la aceptación del cambio se deba a que esta novela no pertenece a la literatura de memorias porque la memoria aquí, como bien aclara Siciliano (1964), “se sitúa dentro de una idea de novela y no al revés” (p.56); en otros términos, la

voluntad de la autora fue siempre la de escribir una novela, es decir una obra que sea en primera y última instancia ficción aunque para su construcción haya recurrido a la memoria. Romano lo corrobora en el reportaje ya citado, concedido a Wood (1995): “...*Ma, cio nonostante, tutto questo non ha un' autenticita vera. Molte precisazioni che ho fatto non erano vere, (...)L'importante é soltanto quello che' é stato sentito da me*”. [Pero, sin embargo, todo esto no tiene una autenticidad real. Muchas aclaraciones que hice no eran ciertas, (...) Lo importante es solo lo que yo sentí], y agrega que “sería falso” si se contara su historia por lo que ha escrito.

La alusión a Joyce en *La penumbra...* puede observarse por ejemplo en la elección del nombre de la *trattoria* del pueblo: “La subida grande, pavimentada, llevaba hasta la *trattoria* del Belvedere. Por la tarde salían de allí los cantos de los borrachos...” (Romano, 2019:45). El *Belvedere College* es el colegio jesuita en el que estudió Joyce. El nombre de este espacio promueve la evocación de Joyce entre los lectores que conocen su biografía y crea una atmósfera que fácilmente puede sugerir también la presencia cercana e influencia del alcoholismo<sup>3</sup> en el contexto del personaje infantil, hecho que no aparece explícito en la novela pero que puede formar parte de esas “cosas importantísimas” que en el reportaje de Wood Romano asegura haber omitido. La voz narrativa parece confirmar esta posibilidad:

Las voces sonaban roncadas.  
Aquellas canciones me turbaban y me ponían triste; me gustaba oír las, más que las romanzas y las arias de ópera (en el fonógrafo). *Surgían,*

<sup>3</sup> La bibliografía crítica y biográfica ha abundado en la influencia que ha tenido el alcoholismo

(primero el de su padre y luego el propio) en la vida y obra de James Joyce.

*extrañamente, de una especie de tristeza «mía».*

Los soldados, con voces más frescas y menos tristes, cantaban: *biondina, capricciosa, garibaldina...*<sup>4</sup> (Romano, 2019:45)

La figura de Albert Camus también parece surgir de esta atmósfera de intimidad que Romano construye a partir de la técnica de la alusión, no solo de ciertos nombres sino también de motivos. La novela *El extranjero*, de Camus, tiene como motivo inaugural la muerte de una madre, del mismo modo que es la muerte de la madre lo que suscita en la narradora de *La penumbra...* el viaje a su tierra natal. Ese viaje, por otro lado, se produce en 1957, año en que Camus recibe el premio Nobel de Literatura<sup>5</sup>. Si tenemos en cuenta la fecha de escritura que aparece al final de la novela (1962-1964), al momento de escribirla el deceso de Camus ya había acontecido. En la página 170, mientras el yo que narra recorre en su visita el camposanto de Ponte Stura y hace un inventario de las lápidas, se encuentra con la losa de los Calvi y recuerda al doctor Calvi:

He lamentado que no estuviera la fotografía del doctor Calvi (*que se parecía a Chéjov*). (...) Era un señor muy atractivo, amable, con un extraño aire «antiguo» (según mamá). Seguía

el ritmo con los pies, calzados con botines. Cuando reía, los quevedos se le caían de la nariz. Papá lo llamaba por su nombre, *un nombre que le encantaba: Celeste*. (Romano, 2019:170)

El nombre Celeste es el del único personaje de la novela *El extranjero* que podría considerarse algo parecido a un amigo del protagonista. La alusión a través del nombre que recuerda a un personaje de Camus, es reforzada aquí por otras acotaciones que también remiten a él: tanto Chejov como Camus fallecen prematuramente, ambos sufrieron de tuberculosis, eran atractivos y se parecían físicamente entre sí.

Podemos entender el uso de la alusión como tributo, pero también como advertencia de lectura, como indicación indirecta de las tradiciones e influencias contemporáneas que están orbitando en la atmósfera de esa construcción. Las diferencias con la literatura del *fluir* o del existencialismo o del absurdo o con la *nouveau roman*<sup>6</sup> existen, pero también las similitudes. El estilo límpido -en el sentido de despojado, claro, con frases y oraciones cortas- también es el de Camus. Lalla Romano destaca la importancia de la limpidez en la obra literaria, pues a través de ella “... *si puo tacere una grande parte di quello che deve essere espresso ma che si deve capire ugualmente. Non ci devono essere*

<sup>4</sup> Otro dato que promueve la evocación de Joyce en el lector es el hecho de que el escenario de guerra en ese momento era Trieste, ciudad en la que vivió Joyce por diez años, hasta 1915, coincidiendo con el tiempo recordado por Romano, ya que ella y su familia se mudan de Demonte en 1917.

<sup>5</sup> El yo que narra dice haber partido de Ponte Stura “el otoño de Caporetto” (1917) y, en la pág. 31, habla del notario que “arrendó nuestra casa cuando nos fuimos de Ponte hace cuarenta años”. Esto arroja 1957 como año de la visita de la narradora a Ponte. La fecha de escritura que aparece al final del texto sea 1962-1964 indica

que entre la visita y el inicio del “testimonio” escrito, han transcurrido al menos cinco años.

<sup>6</sup> Podría pensarse que la *nouveau roman* considerada “literatura objetiva” se encuentra justamente en las antípodas de la escritura subjetiva de Lalla Romano. Sin embargo comparten la técnica de la descripción de una imagen (sea esta mental o solo real en la *nouveau roman*) en la que no interviene directamente la opinión del autor sino que el sentido se lee a través de una descripción límpida. De esto se trata la reticencia en Lalla Romano. El sentido no es expreso sino que el lector lo construye o reconstruye a partir de la despojada descripción de algunas imágenes o episodios.

*spiegazioni soltanto questo fluire interiore come seguisse un dettato*” [se puede callar una gran parte de lo que debe ser expresado, pero que se tiene que entender igualmente. No debe haber explicaciones, sino solamente ese fluir interior, como siguiendo un dictado<sup>7</sup>] (Wood, 1995:377). Esa limpidez provoca en una primera lectura un efecto de sencillez, sin embargo no es así, tampoco en Camus. Romano acepta que su escritura “*non é facile*” [no es fácil] (Woods, 1995: 379) y sostiene que “*Per qualunque libro interessante ci vuole piú di una lettura*” [Para cualquier libro interesante se requiere más de una lectura] (Wood, 1995: 375)

#### 4. Conclusión

La autora construye la atmósfera de intimidad de *La penumbra...* combinando la alusión con la técnica de la reticencia, es decir, con el manejo de los silencios, de lo no explícito, de lo no dicho, de lo callado mas no acallado. Una atmósfera definida en el título, que es a su vez una cita de Proust y, por extensión, una alusión a él. En *El tiempo recobrado*, séptimo y último tomo del ciclo *En busca del tiempo perdido*, Proust escribe, según la traducción aportada por el *Centro Studi Lalla Romano* (2015):

Alrededor de las verdades que hemos logrado encontrar en nosotros mismos, hay un aura poética, una dulzura y un misterio, que no son más que la penumbra por la que hemos atravesado.

Alusión y reticencia se asisten mutuamente, son los dos procedimientos clave y a la vez complementarios en la construcción de la atmósfera de intimidad en *La penumbra...* Intimidad

cimentada en la penumbra que conserva “la casa primera, oníricamente definitiva” de la que habla Bachelard (2000:24), penumbra adherida quizá inevitablemente a la experiencia humana de los primeros años de vida. Entre los silencios de la reticencia, lo sesgado de la alusión y lo sugestivo de las imágenes y las figuras, el lector reconstruye la verdad de una intimidad que pertenece a la memoria de la humanidad.

#### Referencias bibliográficas

- Arnone, E. (2018). “Verso il romanzo. Lalla Romano.” En revista *Mosaico Italiano*. 13 (173), 11-15.
- Bachelard, G. (2000). *La poética del espacio* Buenos Aires: FCE.
- Camus, A. (2021). *El extranjero*. Barcelona: América Corp.
- Castaño. H. (2022). “Los lugares de la memoria en Natalia Ginzburg y Lalla Romano”. En *Zibaldone, estudios italianos*, 10 (2), 109-123.
- De Man, P. (1991). “La autobiografía como desfiguración”. En *Anthropos*, (29), 113-118.
- Freud, S. (1986). *Obras Completas*. Tomo 13 “Totem y Tabú” [1912-13]. Buenos Aires: Amorrortu.
- (1986). *Obras Completas*. Tomo 17 “Lo ominoso” [1919]. Buenos Aires: Amorrortu.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos (La literatura en segundo grado)*. Madrid: Taurus.
- Gusdorf, G. (1991). *Les écritures du moi. Lignes de vie I*. Paris: Éditions Odile Jacob.

<sup>7</sup> Indirectamente, se puede leer aquí la importancia de la literatura del fluir en su construcción literaria.

- Joyce, J. (1994) *Dublineses*. Barcelona: Ed. Altaya.
- Le pillole della Dante (2018). *Giulio Ferroni – Lalla Romano – Scrittrici Italiane – Le Pillole della Dante*. [Video] YouTube. Recuperado de URL: <https://youtu.be/eG-ENZTfztk>
- Proust, M. (1978) *Flaubert y Baudelaire*. Buenos Aires: Editorial Galerna.
- Centro studi LALLA ROMANO (2015). *Lalla Romano*. Milán. Recuperado de: <http://www.lallaromano.it>
- Romano, L. (2019). *La penumbra que hemos atravesado*. Cáceres: Editorial Periférica.
- Siciliano, E., (1964). “Lalla Romano e i ricordi di casa”. En *Mondo Operaio*, 17 (8-9), 55-56. Reecuperado de: [https://mondoperaio.senato.it/js/pdfjs-dist/web/viewer.html?file=/files/reader.php?f%3DMondo\\_operaio\\_1964\\_008-009.pdf#search=enzo%20siciliano:~:text=sangue-,Enzo,stagione.,-La](https://mondoperaio.senato.it/js/pdfjs-dist/web/viewer.html?file=/files/reader.php?f%3DMondo_operaio_1964_008-009.pdf#search=enzo%20siciliano:~:text=sangue-,Enzo,stagione.,-La)
- Wood, SH. (1995). “‘La mía maniera di essere’. An Interview with Lalla Romano”. En *The Italianist*, 15:1, 373-383. DOI: 10.1179/ita.1995.15.1.373 Disponible en: <http://dx.doi.org/10.1179/ita.1995.15.1.373>