

Estudio de los elementos espaciales y temporales en la obra de Adriana Assini

STUDY OF THE SPATIAL AND TEMPORARY ELEMENTS IN ADRIANA ASSINI'S WORK

MARÍA REYES-FERRER *

Resumen: El presente trabajo tiene como objetivo analizar cómo se representa el tiempo y espacio en las novelas históricas de la escritora italiana Adriana Assini. Para ello, tras revisar el concepto de cronotopo literario del teórico ruso Mijaíl Bajtín, hemos escogido las coordenadas espaciales como punto de partida para realizar el análisis de las novelas, clasificando el espacio como público y privado, y estudiar su repercusión en los personajes.

Palabras clave: novela histórica; cronotopo literario; microhistoria; espacio; tiempo

Abstract: This paper's goal is to analyse the way in which time and space is represented in the historical novels by Italian writer Adriana Assini. For that Purpose, after reviewing the concept of literary chronotope by Russian theorist Mijaíl Bajtín, we chose the spatial coordinates as a starting point for the novels' analysis, dividing the space into public and private and to study its impact on the characters.

Key words: Historical novel; literary chronotope; microhistory space; time

* Universidad de Murcia, España

Correo-e: maria.reyes1@um.es

Recibido: 20 de febrero de 2017

Aprobado: 15 de marzo de 2017

El cronotopo, concepto que proviene del griego *kronos*= tiempo y *topos*= espacio, fue utilizado por primera vez en el campo literario por el teórico y filósofo Mijaíl Bajtín, quien trató de establecer “la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura” (Bajtín, 1989: 237). Bajtín extrapoló el concepto matemático y lo aplicó a la teoría literaria como una metáfora con el fin de analizar cómo se unen los elementos temporales y espaciales en un todo cognoscible y relativo a la obra artística. El cronotopo es entendido como “una categoría de la forma y del contenido de la obra” y lo define a partir de sus componentes espacio-temporales:

El tiempo se condensa aquí, se comprime, se convierte en visible desde el punto de vista artístico; y el espacio, a su vez, se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento, de la historia. Los elementos del tiempo se revelan en el espacio, y el espacio es entendido y medido a través del tiempo. La intersección de las series y uniones de esos elementos constituye la característica del cronotopo artístico (Bajtín, 1989: 238).

El autor no se detiene únicamente en las relaciones de tiempo y espacio, sino que además las vincula al elemento social, integrado como un componente fundamental para el discurrir espacial y temporal. El tejido social comporta la inclusión del héroe y la relación que este mantiene con el elemento cronotópico. El personaje literario, como sostiene Bajtín, estará íntimamente ligado a estos conceptos y serán imprescindibles para determinar su imagen y su porvenir, conformando el cronotopo novelesco: “Bajtín elabora la categoría del cronotopo novelesco que sería el conjunto de procedimientos de representación de los fenómenos u objetos temporalizados y espacializados que, vinculados a la figura del héroe —cuyo

centro valórico también es cronotópico—, logran refractar un modo particularizado de interpretar el tiempo y el espacio reales” (Arán, 2009: 125).

LA NOVELA DE ADRIANA ASSINI

La novelista y acuarelista Adriana Assini analiza el pasado desde dos disciplinas artísticas distintas, pero no muy distantes: pintura y literatura. Desde su particular visión del pasado, la artista contribuye de manera muy intensa al debate de la imagen de la mujer en la historia y aporta nuevos resultados que serán clave a la hora de reinterpretar las fuentes oficiales. La pintura y escritura aparecen como elementos complementarios cuando se trata de trazar las huellas incompletas que la historia deja, llenando los espacios en blanco de los documentos históricos: “La mia è una sorta di ‘scrittura colorata’ e considero gli acquerelli pittura raccontata” (Assini en Matrone, 2013: 28). Este oxímoron artístico del que habla se refleja claramente en sus novelas, que pueden ser descritas como narraciones visuales caracterizadas por sus precisas descripciones y la visualidad de los hechos narrados: “abituata a intingere il pennello nei colori, mi viene naturale rappresentare le scene dei miei romanzi come un susseguirsi di quadri” (Assini, 2008). La imagen y la palabra, que aparecen como elementos portadores de significados, crean un fuerte vínculo que permite dirigir a los lectores/espectadores de su obra a un espacio reservado por la propia autora: la representación del pasado en femenino. Ambas formas, como ella misma mantiene, le consienten dar a conocer su modo de interpretar y reinventar “la relazione del singolo con l’esistenza, la società e la storia” (Assini, 2012).

Si nos detenemos en el estudio de su obra literaria, Assini ha publicado un total de trece novelas históricas y, en todas ellas, persiste el cuestionamiento de la historia a través de la incorporación de ciertas técnicas narrativas. Los rasgos principales que aparecen en sus novelas son la mezcla de historicidad e imaginación, la conciencia crítica del pasado para hacer

justicia en el presente, “la ficcionalización de personajes históricos; la metaficción; la intertextualidad; el dialogismo; el carnaval; la parodia; la heteroglosia; y la polifonía” (Menton, 1993: 42-45). En la mayoría de sus novelas históricas el pasado se reconstruye desde la perspectiva subjetiva de un personaje femenino. Desde el contexto de la microhistoria, la mujer reconstruye un tejido social e individual que, generalmente, ha sido descuidado por los testimonios que se recogen en la macrohistoria. Para desarrollarla, Assini presta especial atención a los elementos espaciales y temporales, dos componentes esenciales para conformar el cronotopo histórico:

Los cronotopos históricos, como los artísticos, no proporcionan únicamente un marco espacio-temporal para localizar los eventos y los personajes de la narración, es decir, no son simples cronologías sino que, al darles forma y sentido al tiempo y al espacio, les dan forma y sentido a los eventos mismos y a las acciones humanas y divinas dentro de la historia (Navarrete Linares, 2004: 35).

Si comenzamos a analizar la unidad indisoluble espacio-tiempo en su obra, y como se comentó anteriormente, veremos que en todas las obras se relacionan las acciones y acontecimientos de la vida de los personajes con el mundo espacial y temporal que les rodea. Todos los personajes forman parte de un tiempo determinado y se mueven dentro de espacios identificables y concretos.

LA CIUDAD

La descripción de los espacios en la obra de Assini se hacen tangibles y es posible que, a través de ellos, se determinen situaciones de “desigualdad, opresión y diferencias ideológicas de ciertos personajes” (Álvarez, 2002: 11). La ciudad, por tanto, se puede considerar como un espacio asociado a diferentes momentos de la vida de los personajes o de un colectivo. En la novela *Il fuoco e la creta* (2003), a través

del espacio físico de la ciudad de Nápoles se manifiestan las diferencias entre sus habitantes y los conflictos por los que atraviesan, como consecuencia del contexto histórico en el que viven. En un primer momento, se insiste en la riqueza natural y cultural de Nápoles, coincidiendo además con su época dorada bajo la dinastía de los Borbones, un periodo en el que la ciudad se convierte en uno de los centros culturales de Europa. Sin embargo, al adentrarnos en la ciudad, el narrador describe otro ambiente donde ese periodo de esplendor parece no haber llegado nunca:

Ciro [...] improvvisandosi cicerone dei quartieri malfamati, lo aveva portato a spasso nei luoghi dubbi, alla scoperta di bassi, vicoli e mariuoli. Tra effluvi puzzolenti e odori aspri. In mezzo a un fracasso di seghe e martelli, ferri battuti e legni inchiodati [...] Presero per i vicoli, costeggiando i bassi, scansando cumuli di immondizie. Fermandosiora davanti alla trabacca d'un castagnaio, ora davanti ai padelloni ricolmi d'olio nero dei friggitori di pesci e di zeppole (Assini: 2003: 10-13).

El aspecto sucio y desordenado de la ciudad permite al lector concretar la imagen de “miseria” que estará presente en las historias individuales. La descripción espacial no aparece de manera aislada, sino que va unida a la descripción del tiempo y las costumbres. En este caso, se detalla cómo es la vida en la calle, un lugar donde reina el caos, donde conviven los alimentos con la basura en unas calles repletas de gente. Se hace referencia a productos regionales como “le zeppole”, dulce típico napolitano, o la comida principal de las ciudades costeras, el pescado, que será a su vez fuente de riqueza de muchos de sus habitantes. Como si de un cuadro se tratase, el narrador describe una escena típica napolitana, que ofrece los aspectos más despreocupados de la sociedad en general. Se muestra la miseria debido a la inmundicia que inunda la vía pública, pero a su vez se da a conocer uno de los aspectos más característicos del sur de Italia: la vida de la gente en la calle, que impregna

la ciudad de olores y sabores, algo que despierta no solo la perspectiva visual, como suele ser común, sino también el olfato y el gusto a través de la concepción espacio-temporal.

El protagonista de la novela, el alemán Werner Träumer, recoge en un diario la cotidianidad de la ciudad que ayudará a recrear el cronotopo histórico y comprender así la evolución de los personajes:

S'affacciò sulla strada: tre scugnizzi¹ giocavano a morra davanti alla bottega di Carmine, figurinaio di poca arte e modeste pretese. A qualche passo di distanza, stava Assunta Spera, che friggiva patate e le vendeva in cartoccio, mentre Jacopo il Guercio, al suo fianco, intonava a più riprese una serenata a Rosa, la figlia del concia brocche (Assini, 2003: 49).

El narrador deleita al lector con escenas de calle llenas de momentos casuales y espontáneos, en las que se evoca la esencia de la ciudad. Werner las recoge y da unas breves pinceladas que describen a la perfección el ambiente napolitano del momento, definiendo la ciudad como “inquieta, colorata e pezzente”; “Chiese ammantate d’oro e tuguri senz’aria”. Además, los personajes se mueven y viven en un espacio concreto de la ciudad, en San Gregorio Armeno, una céntrica calle de Nápoles característica por los talleres artesanos. El taller de Aniello Fiore es uno más de esta calle, un hecho que permite visualizar su precisa localización y darle un mayor realismo a la obra, pudiendo obtener información sobre los ritmos de vida de la época en ese determinado lugar.²

En la novela *Un sorso di arsenico* (2009) aparece una descripción similar de la ciudad de Nápoles, que se define con la antítesis de “stracciona ed elegante”, imagen de la que se desprende la idea del caos en sus calles, siempre abarrotadas de gente.

1 Nótese que los niños son llamados “scugnizzi”, un término que procede del dialecto napolitano y que pasó a formar parte de la lengua italiana, cuya traducción más exacta puede ser la de “monello di strada”. Utilizar este término en lugar de otros propios de la lengua italiana denota el interés por parte de la autora en resaltar el localismo y el carácter típico de la ciudad.

2 Cfr. Marrone (2004).

Las protagonistas, las hermanas Giulia y Girolama, junto al sacerdote Nicodemo, viajan a Roma, otra ciudad de la que se resalta su aspecto desordenado y pobre: “la capitale della cristianità pullulava di zingari e di vagabondi, nonostante la legge li mettesse al bando, prevedendo la forza per i renitenti” (Assini, 2009: 93). Las ejecuciones públicas y el temor a los castigos por parte de los religiosos confieren a la ciudad un aspecto tenebroso, distinto de como se describirá al final de la novela, cuando el paso del tiempo proporciona a Roma un aspecto diverso:

In quel lungo periodo che li aveva visti separati, era successo di tutto. E Roma stessa era cambiata. Oltre a un’epidemia di peste e a una di colera, c’era stata una lunga siccità seguita da una grave carestia [...] Urbano VIII trasformò l’Urbe nella città delle feste e soprattutto dei giubilei, che aveva indetto con ricorrenza straordinaria, essendo un’ottima risorsa per rimpinguare le casse dello Stato (Assini, 2009: 216).

El transcurso del tiempo no deja indiferente a la ciudad, que cambia aspecto al igual que los personajes que viven en ella. Aun así, las protagonistas sentirán una particular devoción por Sicilia, su lugar natal: “La Sicilia è la mia terra: lì sono nata, lì voglio morire” (Assini, 2009: 211). Junto a ellas es posible recorrer la ciudad de Palermo y adentrarnos en sus calles gracias a las pintorescas descripciones, que denotan la sensibilidad pictórica de la escritora y que vuelven a remitir a todos los sentidos a través de la unidad espaciotemporal:

Sotto un cielo giallo senza nuvole, Giulia s’avventurò nelle strade gremite di carretti, mercanti, animali da soma e da cortile, fannulloni, traffichini e un’infinità di *buffettieri* che vendevano interiora arrostate sulla brace, verdure bollite, pane con la milza e altri peccati di gola. Preferì allungare il cammino piuttosto che rischiare incontri non graditi e quando, con notevole ritardo, raggiunse infine la chiesetta di San Cataldo,

il giovanotto col quale aveva convegnolo l'accoglie con un sospiro di sollievo (Assini, 2009: 10).

La luz amarilla que cae sobre las calles da vida a escenas típicas de cualquier rincón de la ciudad: se repiten los reclamos al paladar que, a su vez, permiten hacer una composición de los olores urbanos, de gente y de comidas. Se utiliza el término *buffettieri* para referirse a la "cucina di strada", que indica una modalidad y lugar de consumo que, según G. Parente (2007), remite al pasado de la isla, a sus orígenes árabes. Además, la cocina en sí misma traduce la propia estructura social y su funcionamiento, aunque lo hace de manera inconsciente. El recorrido sensorial y espaciotemporal por el que Giulia guía al lector termina en un lugar concreto, San Cataldo, que al lector conocedor de Palermo le permitirá visualizar el recorrido de la *fattucchiara*, aportando realismo a la descripción.

Gian Luca Squarcialupo, protagonista de *Il mercante di zucchero* (2011) también aparecerá en lugares conocidos de la capital siciliana, como la iglesia de la Matrona o el "giardino della Cuncuma". A lo largo de la novela, el narrador también compone fotografías de las calles de Palermo, en los momentos tensos de las revueltas populares en la ciudad:

Le strade, assai strette, erano intasate dalla folla che s'arrestava davanti alle baracche di carni bollite e di dolci, e in un frastuono di musiche e schiamazzi, voci oranti e ritornelli, la confusione arrivò presto alle stelle. In quel bailamme, spiccavano anche i rozzi inni di guerra proclamati dai ribelli, destando, però, più curiosità che timore, tanto che molti dei popolani domandavano semplicemente a chi toccasse, stavolta, rimetterci le penne (Assini, 2011: 145).

Al leer las páginas de la novela es posible recorrer "gli stessi vicoli e di avvertire le stesse atmosfere della Palermo del tempo [...] con el "sue lussureggianti attrattive e le sue dolenti contraddizioni" (Monreale, 2011: 47). En palabras de Encarnación García de León "el narrador que cuenta la historia presta sus ojos para que el lector imagine bien el entorno

espacial en el que se desarrolla y el aspecto de los personajes que intervienen en ella" (2003: 77) estableciendo las relaciones espaciales y temporales precisas que determinan el carácter de los personajes.

Las dos novelas son ricas en este tipo de descripciones de la ciudad en la que se entremezclan las sensaciones procedentes de la percepción de diferentes sentidos, yuxtaponiendo percepciones variadas:

Presero per un vicolo buio, dove il fetore delle fogne a cielo aperto si mescolava al lieve odore delle zuppe di frumento che proveniva da modeste casupole e bisognava stare attenti a scansare ora i topi, ora le bacinelle d'acqua sporca gettate dalle finestre, mentre i ragli di un asino coprivano le grida di certi ragazzini che si contendevano un pezzo di pane con la milza (Assini, 2009: 59).

Imágenes de las calles llenas colores, olores, sonidos que dan viveza al relato y que constituyen un verdadero viaje en el tiempo a través del espacio, de las calles de Palermo. No tenemos únicamente estas imágenes de Palermo sino que, gracias a la atenta mirada de Nura, la esclava de la novela *Le rose di Cordova* (2007),³ es posible recrear ciudades y, sobre todo, paisajes. Respecto al espacio urbano, la esclava hace una curiosa descripción de la ciudad de Granada, pues utiliza el elemento espacial para remontarse en el tiempo, cuyo objetivo fue recordar esa ciudad bajo el dominio árabe, que será distinta de la que se muestra en el momento de la narración, bajo el dominio cristiano:

Retrocedí en el tiempo, atravesando a paso lento mis recuerdos, por temor a perderlos. Me volví a ver paseando por el patio de los cipreses de Granada y después dando sorbos a una infusión caliente en mi alcoba tapizada de damascos, mientras un joven eunuco me perfumaba los tobillos con alcanfor y musgo (Assini, 2011: 96).

3 Para realizar el presente estudio se ha utilizado la versión de la obra en español, traducida por Mercedes González de Sande y publicada en 2011.

Una Granada que tiene reminiscencias árabes y que despierta emociones en Nura y, por tanto, los elementos espaciales y temporales alteran el carácter del personaje. Esta ciudad es un referente para la joven musulmana que, a través del recuerdo, evocará sensaciones y sentimientos, dándole a la descripción un carácter subjetivo. El olor a tierra mojada es “un abrazo materno”, el azul del cielo “le llena la mirada” y se deja “absorber por el verde intenso de las aguas del Guadalquivir”. La ciudad cobra esplendor en la memoria de Nura, que recuerda los días de lujo y de ocio en una corte en pleno auge. Completamente opuesta es la descripción que se hace en el tiempo narrativo presente de la ciudad de Córdoba, concretamente de Medina Azahara. Nura solo describe las ruinas, y el espacio parece haber perdido su referente de esplendor para convertirse en “una ciudad muerta [que] reposaba bajo el resplandor de sus últimos oros” (Assini, 2011: 94).

Entre los suntuosos restos del palacio que cinco siglos antes había sido la residencia de verano de un califa amante de la ostentación, Juanita y yo nos entreteníamos a menudo juntas, en medio de maleza, líquenes y silencios, en busca de señales y fragmentos de voces sumergidas [...] las paredes claras nos remitían a las costumbres de un conocido sultán que mucho tiempo atrás no había dudado en despojar de sus bellos mármoles rosados la iglesia cristiana de Sfax (Assini, 2011: 94).

Espacios carentes de sonidos que evidencian la falta de vida y el olvido que rodea el lugar. Sin embargo, el hecho de encontrar unas ruinas de paredes será suficiente para rememorar un tiempo más agraciado para Medina Azahara, un tiempo que Nura conoce y que a Juana I de Castilla, la protagonista de la novela, se le escapa. Para la esclava, el espacio cobra sentido en el recuerdo, a través de las regresiones temporales que hace, y su vuelta al presente provoca la desaparición del referente, olvidando las emociones que este le produce: “con un largo suspiro, regresé al presente, entre las ruinas de mármol y las del ánimo” (Assini, 2011:

97). En el presente, las paredes claras que remitían a otro tiempo se convierten en ruinas que, además, asocia a su estado emocional. La ruina, en el presente, se transforma en una figura patética por pertenecer al pasado, puesto que da testimonio de algo perdido. Las tierras de Andalucía tienen diversas connotaciones para las protagonistas, sobre todo para Nura, quien dará un valor emocional a este lugar. La novela hace referencia a otros lugares como Flandes, donde descubre “ciudades pequeñas y limpias, a menudo atravesadas por una espesa red de canales, siempre embellecidas por sólidas casas con techos de pizarra” (Assini, 2011: 115). Además, no solo alude al aspecto visual de la ciudad, sino que de nuevo se juega con la sensorialidad para enriquecer la descripción: se habla de la humedad “que penetra en la piel como una aguja en los huesos”, o del aire perfumado “que camufla los fuertes olores de los sumideros”. Nura nos deleita con descripciones de paisajes que cambiarán aspecto debido a las estaciones: en invierno, las calles están llenas de fango debido a los aguaceros, y los campos tienen un color “verde triste y oscuro”. El verano dejará otro paisaje, “campos de lino en flor”, de un color “más azul que el cielo, siempre álgidos pero muy claros”. Descripciones semejantes se encuentran en *Le evangeliste di Bruges* (2004b), donde aparecen referencias a la ciudad de Brujas, sobre todo descripciones atmosféricas que describen el cielo, el viento, la lluvia y las tempestades, aunque también se hace alusión a algunas imágenes cotidianas y lugares emblemáticos de la ciudad: el puerto, lleno de comerciantes, las ferias que proliferan en la ciudad, los barrios de los tejedores y el ruido de sus telares, la iglesia de Saint-Gilles, la puerta de Saint-Croix y, en definitiva, pequeñas pinceladas de la vida en Brujas, que van conformando la imagen de la ciudad contextualizada en el tiempo. En novelas como *Il bacio del diavolo* (2004a) o *Gilles, che amava a Jeanne* (1998), uno de los aspectos más sobresalientes en relación con el estudio del espacio es la recreación de ambientes: ambientes fríos y oscuros, paisajes áridos, casi siempre nevados y que evidencian la dureza de los tiempos.

Hasta ahora se ha tenido en cuenta cómo se configura el espacio público en las obras, es decir, la ciudad y sus elementos, los lugares representativos o los paisajes. Sin embargo, en las novelas también abunda la descripción del espacio privado, los lugares del “yo en sus dimensiones más íntimas” (Prado Biezma, 1999: 42), como las recreaciones de las casas o habitaciones. Siguiendo el estudio de Prado Biezma, al leer una novela, buscaremos en los espacios privados las relaciones que el yo mantiene con su entorno. Si comenzamos por el espacio privado y material de la casa, es decir, el espacio acotado por los cuatro muros, encontramos la descripción de la casa de Giulia y Girolama en la que, en primer lugar, se enfatiza el lugar donde está situada la morada:

Trafelata, raggiunse la sua casa, circondata da una decina di catapecchie coi tetti sfondati e i pavimenti umidi, sotto i quali scorreva un vecchio fiume. In quel posto dimenticato da Dio, l'aria era malsana e per color che ci abitavano sopravvivere era una scommessa (Assini, 2009: 15).

El entorno que rodea la casa de las hermanas determina la morfología del barrio, es un entorno pobre, que a su vez sitúa socialmente a los personajes. Además, “las casas que habitan podrán convertirse en metonimia de sus personas o su situación” (Villanueva, 1989: 147), una prolongación del personaje al igual que en las novelas realistas.

En una conversación entre Manfredi, un joven de clase social acomodada, y Giulia, él no le habla de matrimonio, pero sí le ofrece comprarle una casa. La casa, en este caso, puede tener varios significados: es el símbolo de la mejora del ambiente social en el que Giulia vive, ya que el joven desea que ella viva en un “mandamento più decoroso di quello dove abitava” (Assini, 2009: 36), y también sería el lugar íntimo en torno al cual los dos amantes podrían construir su vida privada, lejos de los atentos ojos de la sociedad: “avrai una casa decorosa' assicurò con l'aria di uno

che non bada a spese. 'In un luogo appartato' aggiunse con pudore, dove sarebbe potuto andare a trovarla spesso senza dare adito alle chiacchiere” (Assini, 2009: 54-5). Giulia se refiere a su casa como “cueva” por el diminuto tamaño que, además, tiene “il pavimento di terra battuta e nessun vetro alle finestre” (Assini, 2009: 21), algo que da una idea de la miseria en la que viven. La pobreza se describe en los pequeños detalles, como servir “zibibbo” en copas de hojalata, ya que el cristal es más caro, o utilizar el mantel y las servilletas únicamente cuando van mujeres de un cierto estatus social a su casa.

La casa de Jolanda Croce, protagonista femenina de *Il fuoco e la creta*, que tiene una posición social parecida a las sicilianas, presenta las mismas características. Es un lugar pequeño que se levanta sobre “quattro mura affumicate, dove abbondavano soltanto i debiti e gli stracci” (Assini, 2003: 81). La primera impresión que Werner tiene al entrar es la falta de dinero de la familia, algo que se desprende del desorden y de la suciedad del lugar: “Addossati alla parete, i fornilli versavano in un indicibile lerciume. Anche le pignatte annerite dal fuoco trasudavano grasso e una rudimentale tagliola appoggiata in un angolo denunciava un regolare passaggio di ratti” (Assini, 2003: 81). La casa parece una extensión de cualquiera de las callejuelas que se describen de Nápoles, donde abunda la miseria que llega a las moradas y afecta a sus habitantes.

De un aspecto totalmente diverso son los castillos de la condesa húngara Gilles de Rais o en los que vivió Juana I. La aparición de ciertos elementos será un signo de riqueza: “stoviglie di Tours” o “brocche di cristallo inciso”, para los comensales de Gilles de Rais, y copas de plata y paredes llenas de escudos en el castillo de Báthory, cuya ambición evidenciaba su intención de ampliar sus dominios. En sus palacios, el lujo y la ostentación tienen un protagonismo indiscutible, al igual que el misterio que rodea la casa, siempre llena de alquimistas, brujas y nigromantes que aportarán ese toque mágico y oscuro. Además, dado que el cronotopo penetra “en el movimiento del argumento de la historia” (Bajtín, 1989: 237- 238), es posible observar cómo en los cronotopos ocurren

“situaciones de conflicto que muestran el proceso de transformación de los personajes” (Álvarez, 2009: 12). En el espacio de la casa, como lugar privado, tienen lugar situaciones íntimas que viven los personajes y que dan rienda suelta a sus pasiones e impulsos, que pondrán en duda los valores éticos y morales de la sociedad: Gilles se encerrará en su habitación para asesinar a jóvenes y será el lugar simbólico donde sufrirá grandes transformaciones, convirtiendo ese espacio en algo grotesco: “I paggi [...] ripulirono le pareti lorde di sangue e lucidarono il pavimento. Per tutta la notte sedettero quieti accanto al falò, ingollando vino cotto, finché le fiamme non ebbero ragione del piccolo cadavere” (Assini, 1998: 100).

Por su parte, y según las habladurías del pueblo, la habitación de Erzsébet es equiparada a la caja de Pandora o la manzana de Eva, como un lugar de vicios y pecados, donde la condesa se transforma en un monstruo. No obstante, una de las habitaciones de la condesa será realmente su condena eterna. Su propia casa se convertirá en su tumba, algo similar a lo que le ocurrirá a Juana I en el Castillo de Tordesillas. En primer lugar, los castillos y los palacios en los que Juana se aloja presentan diferencias entre sí. Si comparamos los de España con los de Flandes, la descripción de estos espacios da una idea de las formas de vida y las costumbres del país. En España, por ejemplo, en la casa del Cordón, en Burgos, las habitaciones se describen como austeras, en consonancia con los tiempos y con quienes dictaban las normas, los Reyes Católicos:

Las habitaciones de esa bella morada ahora en decadencia eran grandes y sobre todo claras y aireadas, pero privadas de toda decoración, sin contar que en la despensa, los víveres escaseaban, el aceite faltaba y ya no había ni una pizca de sal (Assini, 2011: 192).

Por el contrario, el palacio de Coudenberg, en Bruselas, se describe como “elegante, revestido de espejos y tapices”, ataviado con todo lujo de detalles, tal como era la corte Borgoña, que no escatimaba en gastos.

Aun así, la característica principal de estos lugares es que se convertirán en auténticas cárceles para Juana, en las que se sentirá reclusa y de cuyas habitaciones le será impedido salir. El palacio de Coudenberg fue elegido por Felipe precisamente por estar aislado del mundo exterior, convirtiendo su morada en su prisión, con la intención de mantener a Juana alejada de la realidad. El ejemplo más evidente será Tordesillas, que presenta un aspecto impenetrable y frío, un espacio de reclusión dotado de espesas murallas y puentes levadizos, patios angostos y habitaciones “gélidas y casi vacías”. Las ventanas de las habitaciones serán su única puerta al mundo, al igual que la de Nura, y ambas observarán pasar la vida:

Juana vino hasta la ventana donde yo estaba para observar juntas el ir y venir de hombres rudos y trabajadores que repetían los gestos siempre iguales de una existencia regular y llana, sin pena ni gloria. Siendo los últimos de la tierra, no poseían ni siquiera una onza de susoros y una misma indumentaria de lana gruesa les servía para cubrirse tanto en verano como en diciembre y, sin embargo, debían haber firmado una tregua con el infierno, ya que la miseria en la que vivían parecía no turbar su paz (Assini, 2011: 133).

Sin embargo, las ventanas no siempre están abiertas, sino que solo cuando las dos mujeres están juntas hacen uso de ellas. Durante los largos periodos que Juana pasa encerrada, la habitación siempre se describe como un espacio estrecho y oscuro, con ventanas cerradas que evitan la penetración de la luz. Habitaciones que se convierten en agujeros sin aire y luz, que se cierran con llave y que serán testigos de la modificación de la conducta de Juana, quien se comporta como “una fiera encerrada en una jaula” (Assini, 2011: 196). La ventana también podría entenderse como una metáfora de su persona, dado que la mayor parte de las veces que los médicos y monjes la visitaban en sus aposentos, la reina se mostraba hermética, no escuchaba ni hablaba, y se cerraba como una de esas ventanas de su habitación.

No todas las casas serán espacios cerrados o privados, como en *La foresta di Soignes* (2001), donde encontramos una morada particular, el *topos* común en la literatura medieval, el bosque. Este espacio ha inspirado desde los miedos más terribles e irracionales hasta convertirse en una experiencia iniciática para el personaje o un lugar para refugiarse. En esta obra el bosque será un lugar de inicio, de refugio y la “morada de la orfandad” (Prado Biezma, 1999: 220). Para Sander, el protagonista que vive en un monasterio, el bosque será su lugar de refugio y evasión, donde podrá acercarse a la belleza pagana y experimentar la vida sin normas. El bosque es su secreto, el lugar de cobijo y donde vivir una existencia paralela. Por otra parte, el bosque es el sustituto del espacio familiar para Jean, un espíritu libre que vive sin normas, puesto que se ha mimetizado con el espacio en el que vive. Los dos personajes encuentran en el bosque su morada, partes de sí mismos y una fuente de vida que llenan ese espacio de metáforas del ‘yo’. Además, el bosque encierra misterios y se convierte en un lugar que incita a la fantasía, donde ocurren hechos maravillosos que no encontrarán fácilmente una explicación.

CONCLUSIONES

A través del cronotopo es posible ver cómo se desarrollan los acontecimientos históricos y se conforma el devenir de los personajes en las novelas históricas de Adriana Assini. Los personajes se mimetizan con el entorno, y a través del espacio, público o privado, es posible aportar nuevas consideraciones acerca de su situación social y cultural, todo ello enclavado en un tiempo histórico determinado. Las aportaciones teóricas de Bajtín son, por lo tanto, fundamentales para lograr comprender la importancia del contexto en la elaboración de una narración histórica desde el punto de vista de la microhistoria. La lectura cronotópica del texto de Assini posibilita una nueva visión de su obra, resaltando la destreza con la que sitúa los acontecimientos en espacios concretos

y detalla los pormenores de los lugares, un hecho que de algún modo se vincula a su cualidad pictórica.

REFERENCIAS

- Álvarez, Pilar (2002), “El baño y el patio: cronotopos de identidad en algunos textos garcía-marquianos”, *Romansk Forum*, núm. 16, pp. 11- 18.
- Arán, Olga Pampa (2009), “Las cronotopías literarias en la concepción bajtiniana. Su pertinencia en el planteo de una investigación sobre narrativa argentina contemporánea”, *Tópicos del Seminario*, núm. 21, pp. 119-141.
- Assini, Adriana (1998), *Gilles, che amava Jeanne*, Chieti, Tabula Fati.
- Assini, Adriana (2001), *Nella foresta di Soignes*, Chieti, Tabula Fati.
- Assini, Adriana (2003), *Il fuoco e la creta. Storie comuni nella Napoli straordinaria del 1799*, Caserta, Spring.
- Assini, Adriana (2004a), *Il bacio del diavolo. Storia della contessa sanguinaria*, Caserta, Spring.
- Assini, Adriana (2004b), *Le evangeliste di Bruges*, Pescara, Tracce.
- Assini, Adriana (2007), *Le rose di Cordova*, Napoli, Scrittura & Scritture.
- Assini, Adriana (2008), “Tavolino riservato a Adriana Assini”. Entrevista, *Il caffè culturale*, disponible en <http://www.icaffeculturali.com/comunita/tavolino/AdrianaAssini%20Assini.htm>
- Assini, Adriana (2009), *Un sorso di arsenico*, Napoli, Scrittura & Scritture.
- Assini, Adriana (2011), *Il mercante di zucchero*, Napoli, Scrittura & Scritture.
- Assini, Adriana (2012), “Tavolino riservato a Adriana Assini”. Entrevista, *I caffè culturali*, disponible en <http://www.icaffeculturali.com/comunita/tavolino/AdrianaAssini/Adriana%20Assini.htm>
- Bajtín, Mijaíl (1989), *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus.
- García de León, Encarnación (2003), *Un espacio propio para la descripción literaria*, Barcelona, Octaedro.
- González de Sande, María Mercedes (2011), *Las Rosas de Córdoba. Edición crítica y traducción*, Sevilla, Arcibel, 2011.
- Marrone, Romualdo (2004), *La strada di Napoli*, Londres Newton Compton.
- Matrone, Pasquale (2013), “La dignità delle donne e le menzogne della storia nella scrittura colorata di Adriana Assini”. Entrevista realizada a Adriana Assini, *Nuova Tribuna Letteraria*, núm. 109, pp.28-29.
- Menton, Seymour (1993), *La Nueva Novela Histórica de la América Latina 1979-1992*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Monreale, Daniele (2011), “Il mercante di zucchero”, *La nuova tribuna letteraria*, núm. 104, p. 47.
- Navarrete Linares, Federico (2004), “¿Dónde queda el pasa-

do”, en Virginia Guedea (coord.), *El historiador frente a la historia: el tiempo en Mesoamérica*, México, Universidad autónoma de México.

Parente, Giuseppe (2007), “Cibo veloce e cibo di strada. Le tradizioni artigianali del fast-food in Italia alla prova della globalizzazione”, *Storicamente*, núm. 3, disponible en <http://www.storicamente.org/03parente.htm>

Prado Biezma, Javier del (1999), *Análisis e interpretación de la novela. Cinco modos de leer un texto narrativo*, Madrid, Síntesis.

Villanueva, Darío (1989), *El comentario de textos narrativos: la novela*, Barcelona, Ediciones Júcar.

MARÍA REYES FERRER. Licenciada primero en Filología Inglesa y luego en Filología Italiana en la Universidad de Murcia. En la Universidad de Sevilla culminó el doctorado de Mujeres, escrituras y comunicación. Actualmente es docente en la Universidad de Murcia y continúa su investigación en el campo de la literatura italiana femenina contemporánea y los estudios culturales.