

Manzoni, Stendhal, Sciascia: la historia en la novela

Francisco Pérez Arce*

Resumen

El autor expone los hilos con los que se entreteje la historia de maneras novedosas en la narrativa novelada de Manzoni, Stendhal y Sciascia, escritores que han abrevado en documentos y que traen a la luz la peste en Italia, la batalla de Waterloo; en sus obras, los personajes experimentan y viven las hambrunas, la enfermedad y la guerra desde un punto de vista humano y realista. En las novelas de esos autores, la imaginación tiene un papel central para la construcción de otras formas de narrativa de la historia.

Palabras clave: narrativa, novela histórica, imaginación, contexto histórico, historia.

Abstract

The author presents the threads with which history is interwoven in innovative ways in the narratives of Manzoni, Stendhal, and Sciascia, novelists who have studied historical documents that bring to light the Italian plague or the battle of Waterloo, for example. The characters experience and live hunger, disease and war from a human and realistic perspective. In these novels imagination plays a key role in the construction of other options for historical narrative.

Keywords: narrative, historical novel, imagination, historical context, history.

Manzoni

Alejandro Manzoni escribió *Los novios* a principios del siglo XIX; la primera versión se publicó en 1822, la segunda en 1827 y la tercera —y definitiva— en 1840.^[1] Es una obra fundamental para la historia italiana. Tiene los rasgos y el tono de una novela romántica y también es reconocida como novela histórica. La trama sucede en el siglo XVII y relata acontecimientos verdaderos como la hambruna de 1627 y, sobre todo, la peste de 1630, que arrasó a la población del noroeste de Italia y particularmente de Milán. Los protagonistas, Lucía y Renzo, pueblerinos humildes, son perseguidos por un hombre poderoso y arbitrario, don Rodrigo, lo que desata la trama. Huyen ayudados por el monje capuchino fray Crisóforo; Lucía se refugia en un convento y Renzo llega a Milán precisamente el día de una rebelión popular que reclama el pan y el trigo que están siendo ocultados en medio del hambre. El contexto político es la dominación española de Milán. La revuelta conduce al saqueo y a la represión. Renzo es tomado por uno de los jefes de la revuelta y tiene que huir nuevamente, mientras Lucía sigue siendo acosada. El hombre del poder, don Rodrigo, contrata a un bandido famoso (“el innombrable”), quien logra hacerla salir de la protección conventual y la secuestra. Ella le ruega que tenga compasión, y ante sus

palabras, el bandido tiene una especie de conversión: experimenta un arrepentimiento profundo, acude por el perdón al arzobispo Federico Borromeo, y no sólo deja en libertad a Lucía, sino que promete usar su fortuna mal habida para hacer el bien.

En dos años Lucía y Renzo no han sabido uno del otro. Entonces llega la peste. Es la parte más intensa del libro. En los capítulos 31, 32 y 33 el autor abandona trama y personajes y se ocupa de describir un hecho histórico: el surgimiento de los primeros casos de la enfermedad en la periferia de Milán, la entrada del contagio, la torpe reacción de las autoridades, la resistencia de la comunidad a reconocer que se trata de la peste, las reacciones marcadas por la ignorancia y el fanatismo, y la imparable expansión del contagio. Doctores o proto doctores la identificaron muy temprano, pero no fueron escuchados. El pueblo se niega a reconocer la peste y busca culpables: no es la peste, es otra cosa: alguien está envenenando el aire. Se trata de una acción perversa atribuida a supuestos enemigos. La gente jura que alguien está untando las paredes de ese mortífero veneno; hay intentos de linchamiento de extranjeros sospechosos de ser untadores. Como medida extrema, se ha insistido al arzobispo Federico que permita sacar en procesión los restos de San Carlos. El arzobispo finalmente acepta y una multitud recorre la ciudad, deteniéndose en cada barrio. La ciudad se viste de gala, las calles están adornadas con gran lujo. La procesión se alarga desde la madrugada hasta más allá del mediodía. Al día siguiente el contagio, lejos de frenarse, se ha acelerado extraordinariamente. La gente no atribuye el aumento de muertos y enfermos al hecho de que la procesión propició el contacto de miles de personas, sino a que los untadores aprovecharon la distracción para realizar libremente sus fechorías. El relato de Manzoni es tremendo. Sólo sobrevivió la cuarta parte de la población de Milán. El lector se siente partícipe, presa del terror y la ignorancia de las víctimas, tan extraordinaria es la reconstrucción histórica. Una vez descrito el terrible escenario, volvemos a las peripecias de nuestros personajes. Tanto Renzo como Lucía caen enfermos, pero ambos se curan. El hombre poderoso, don Rodrigo, origen de todas sus desgracias, también enferma; Renzo se alegra de su caída, pero es reconvenido por el monje y acaba perdonándolo y rezando por su alma. El monje capuchino se comporta como un santo atendiendo a enfermos, se contagia y muere... y así, la vida sigue.

Manzoni quiere contar lo que sucedió realmente. Su descripción de la peste se fundamenta en documentos y testimonios de la época que cita con amplitud. Basado, por ejemplo, en expedientes judiciales, cuenta la historia de la Columna Infame, que comienza con el juicio a que fueron sometidos dos supuestos untadores. Expone los testimonios de los acusadores, absurdos e insostenibles para cualquier mirada serena, incluso de aquella época. Los dichos de los testigos y la defensa de los acusados muestran lo absurdo de la acusación, pero también la ceguera de los jueces, que no ven lo que no quieren ver. La sentencia es terrible: tortura y muerte, y para uno de ellos, la destrucción de su casa y la erección de una columna, la llamada Columna Infame, que dejara testimonio para siempre del delito abominable cometido por el sentenciado. El pasaje se convierte en un alegato contra la tortura, pero resulta demasiado largo para incorporarlo al cuerpo de la novela y hasta la edición de 1840 aparece como un anexo.

Manzoni, historiador acucioso y narrador extraordinario, se convierte con *Los novios* en defensor de lo que llama simplemente “novela histórica” y sostiene la pertinencia de incorporar relatos de lo que hoy llamaríamos “no ficción” en estructuras novelísticas.

Stendhal

Otro autor clásico, Stendhal, incorpora en sus novelas episodios históricos. Es muy citado el caso de la batalla de Waterloo, narrada de manera muy original en *La cartuja de Parma*.^[2] En este episodio el héroe romántico, Fabricio del Dongo, joven idealista e impulsivo, abandona la vida blanda de su palacio, del cariño y el abrigo de su madre, la marquesa, y de su tía, su cálida acompañante, para sumarse a las fuerzas del emperador Napoleón, que en 1815 ha regresado de su exilio en la isla de Elba. Quiere ir a combatir por los ideales liberales que aquél representa. Con sus dieciséis años, un caballo fino y una buena cantidad de dinero aportada por su madre, Fabricio marcha a la guerra. Y nos encontramos con un relato novedoso y realista de la batalla. No se trata de un relato épico sino todo lo contrario: uno a ras de tierra. No vemos a los ejércitos enfrentados con arrojo, sino a seres humanos miserables persiguiendo la muerte, que alcanzan a menudo, en medio de la confusión. Enfrentamientos en los que el idealismo no aparece por ningún lado. Fabricio no sabe dónde está. Esperaba ser recibido fraternalmente en un regimiento y nadie le hace caso. Llegó sin fusil y además perdió su caballo. Una cantinera, personaje salvador para Fabricio, lo instruye en lo más elemental. Para empezar, necesita hacerse de un fusil. Se lo quita a uno de los muchos soldados muertos que yacen a lo largo del camino. “Verifica que esté bien muerto”, le advierten. Fabricio mira por primera vez la muerte cruel, individual, como es realmente, y por supuesto queda impresionado. Se le graba la imagen, los pies sucios y descalzos del soldado que yace para la eternidad con un ojo abierto. Es la imagen de la muerte sin heroísmo: algún camarada lo despojó de las botas, otro tomará su fusil y su casaca. A Fabricio le roban su caballo y se hace de uno flaco e inútil; por recomendación de su amiga la cantinera compra uno mejor, que después también habrá de perder. Y en ese inmenso campo de batalla, con humaredas a lo lejos, deambula entre cadáveres y va tras un regimiento que pasa. Con su buen caballo se une a un grupo de oficiales bien montado, que resulta ser la escolta del mariscal Ney. En la tarde, ya entrado en copas, oye entre brumas voces que gritan: “¡Ahí viene el emperador!” Y luego: “¡Ahí va, ahí va!” Medio borracho, ve acercarse a un grupo de jinetes y pierde por enésima vez su caballo. Finalmente un sargento lo adopta y le da instrucciones mínimas. Por fin dispara su arma y mata a un soldado enemigo, ya tiene un muerto en su haber. Al final, Fabricio no sabe si realmente participó en una batalla, si esa fue la de Waterloo, si vio pasar a Napoleón. A los pocos días decide volver a casa.

El episodio es una reconstrucción histórica salida de la fantasía del autor. Stendhal sabe mucho de la época, de los valores vigentes, de las formas de relación, de las armas que se empleaban, de los uniformes, de la estructura del ejército; conoce el campo donde sucedió la batalla. La odisea de Fabricio no es histórica, es producto de la imaginación, pero bien asentada a ras de tierra. Es otra forma de contar la historia. Una forma novedosa y rica de ver un suceso tan importante como la batalla de Waterloo, narrada por un personaje que ni siquiera está seguro

de haber participado en ella. El propio Tolstoi dice haber sido influido por este pasaje en la escritura de *La guerra y la paz*.

En otras obras Stendhal es más histórico y menos inventivo. En *La abadesa de Castro* se apoya claramente en documentos judiciales de archivo.^[3] Una buena parte de la trama reproduce lo que sucedió y quedó plasmado en documentos. En *Los Cenci* es aún más riguroso: prácticamente todo el relato está tomado de documentos judiciales. Stendhal no descubrió ese episodio; ya era muy conocido, pues había sacudido a la sociedad romana del siglo XVI. El trágico desenlace de la ejecución de la joven Beatriz Cenci, bellísima y admirada por todos, conmociona al pueblo entero. La saben asesina, pero también víctima. Incluso el papa Clemente VIII, que no se atreve a indultarla, se entristece. Roma llora a la víctima de un padre tirano y a la hija parricida en defensa propia.

En *Los Cenci*, Stendhal cuenta una historia que ya está contada en los documentos. Los transcribe parcialmente, buscando la precisión histórica de los hechos. Pero su talento de narrador está en la selección de los fragmentos a transcribir. Y no puede evitar opinar sobre el caso. En algún momento dice que quisiera exculpar a Beatriz, pero que no hay la menor duda de su culpabilidad.

Sciascia

El teatro de la memoria, de Leonardo Sciascia, relata hechos reales sucedidos entre 1927 y 1930.^[4] Es la historia de “el desmemoriado de Colegno”. Empieza con la publicación, en el suplemento del *Corriere della Sera*, de un retrato con una simple pregunta: “¿Quién lo conoce?” La nota la envía el director del manicomio de Colegno. El desmemoriado fue ingresado un año antes y sigue tan amnésico como el primer día, pero sin ningún otro problema de salud. Tratando de quitarse esa carga económica, el director busca a su familia para entregárselo. En esos años muchas familias conservaban la esperanza de encontrar a familiares desaparecidos durante la Gran Guerra. Una de ellas era la familia Canella. Al principio dudan, pero poco a poco van reconociendo al profesor Giulio Canella, desaparecido nueve años atrás. La más segura del hallazgo es ni más ni menos que la esposa. “La esperanza de los Canella —escribe Sciascia— había empezado a convertirse en fe”.

Las dudas habrían perdido interés de no haber sido porque otra familia también reconoció al desmemoriado como Mario Martino Bruneri, tipógrafo, quien además cargaba con varias demandas de robo y fraude. La justicia debía, entonces, dilucidar la verdadera identidad de aquel amnésico. El asunto se ventiló alegremente en la prensa hasta convertirse en un clamoroso debate nacional. La sociedad italiana se divide en dos bandos, los “canellistas” y los “bruneristas”. Desfilan testigos de uno y otro bando: parientes, amigos, conocidos, compañeros de escuela (a lo largo del proceso declararon unos mil cuatrocientos testigos.) Los momios se mueven hacia uno y otro lado. La prensa sigue el caso día con día; cada mañana, lo primero que buscan los

lectores es la nota sobre el desmemoriado. Al final, la justicia define que se trata de Bruneri. Pero los Canella no se resignan. La esposa, con más energía que nadie, sigue clamando que se trata de su querido Giulio.

Las dudas no se disiparon y la prensa siguió el caso mucho tiempo después del dictamen oficial. Eran los años del dominio pleno del fascismo. “Tras diez años de paz, con el régimen fascista sólidamente en el poder y una prensa unánime en el consenso entusiasta, el caso del desmemoriado venía a romper el aburrimiento reinante, a despertar buenos sentimientos en todos y a hacer concebir esperanzas a las familias de los desaparecidos de guerra, que eran muchas”.^[5] Los Canella apelan el veredicto. El desmemoriado ya vive con Giulia Canella, su supuesta esposa. El caso pasa a un tribunal superior y se reabre en 1930, cuando Giulia ha dado a luz a una hija del marido recuperado. En 1931 el tribunal ratifica el fallo que reconoce a Bruneri. El desmemoriado tiene ya un segundo hijo con la señora Canella y también ha escrito un libro, *En busca de mí mismo*, de trescientas diez páginas, donde hilvana fotos y trozos de su memoria adoptiva. Pierde la apelación: la sentencia le quita la identidad que él reclama. Logra escapar a Brasil, en donde vive como Giulio Canella. Aprende rápidamente el portugués y lo escribe bien, al grado de convertirse en articulista de un diario local. La justicia ha dictaminado, pero en la vida real el desmemoriado actúa no como Bruneri sino como Canella.

Décadas después el caso sigue vivo en muchas cabezas. En 1927 inspiró una obra de Pirandello, *Como tú me quieres*; después se hicieron dos películas en tono de comedia, ambas con el título *El desmemoriado* (una de ellas del famoso mimo Totó). En 1954, cuando el desmemoriado ya había muerto, la señora Canella recibió una carta de Felice Bruneri, hermano de Mario, diciéndole que ha recibido propuestas de productores de cine italianos y americanos para hacer una película. Le propone que den su consentimiento y se repartan las ganancias: “La verdad nos la guardamos nosotros y hacemos una bella historia...”, dice.

La del desmemoriado de Colegno es una historia fantástica. Pero una historia fantástica apegada rigurosamente a la realidad.

¿Dónde termina la historia y empieza la novela?

Los libros de Manzoni, Stendhal y Sciascia mantienen todos ellos una relación estrecha con la historia. Pero lo hacen de maneras distintas.

En *Los novios* Manzoni inventa personajes, teje una trama amorosa en la que Lucía y Renzo enfrentan enemigos temibles bien asentados en el poder; sus aliados, sin ser poderosos, actúan con inteligencia y arrojo. Contiene los elementos de la novela romántica, mezclados con partes no sólo realistas sino minuciosamente documentadas; la ficción se entrelaza con la historia real.

Los capítulos de la peste, así como el de la Columna Infame, son historia pura y llana, investigada en documentos y testimonios de la época. Manzoni aporta la estructura, el ritmo de la narración. Construye un terreno histórico firme que es indispensable para la novela; no se pueden comprender los sentimientos de los personajes, sus comportamientos, su humanidad, sin ese contexto histórico. En la concepción misma de la obra literaria, de invención, está contenida la necesidad de la historia. No se puede prescindir de ella. Por eso no sorprende que además de novela romántica y obra central del resurgimiento italiano sea considerada “novela histórica”.

Las dos novelas de Stendhal aquí comentadas tienen distintas formas de relación con la historia. En el famosísimo capítulo de la batalla de Waterloo el autor pone a un personaje inventado, Fabricio, héroe romántico por excelencia, en un campo de batalla histórico. Aporta la originalidad de un punto de vista a ras de tierra, imaginado por alguien que conoce la geografía, las formas de los hechos de armas de la época, para ofrecer una visión realista, verosímil, aunque sabemos que es obra de la imaginación del escritor. Es una visión novelística, no histórica.

Los novios y *La cartuja* tienen características similares en su relación con la historia, pero no idénticas, porque en el primer caso el autor se permite suspender la trama para dedicarse durante tres capítulos a una exposición rigurosamente histórica; en el segundo caso los hechos históricos no tienen tanta autonomía, están siempre mezclados, y por lo mismo modificados (que no traicionados) por la ficción. La diferencia está entre lo verosímil y lo verídico. La batalla de Waterloo desde el punto de vista de Fabricio (y de Stendhal) es verosímil; los capítulos de la peste son verídicos, no están modificados por la intervención de personajes de ficción.

La otra obra de Stendhal, *Los Cenci*, en cambio, es muy parecida a los capítulos de la peste de *Los novios*. Ahí se relatan los hechos tal como sucedieron según los documentos disponibles; el escritor vuelve a contar la historia que ya está contada. Es una de esas historias a las que la invención empobrecería, es mejor dejarla tal cual. Lo que hace Stendhal es ensamblar las piezas, es decir, proponer una estrategia narrativa, un orden, un ritmo. Darle forma de novela sin quitar un ápice de verdad a los hechos que tiene frente a sus ojos en documentos antiguos.

Sucede lo mismo en *El teatro de la memoria*, de Sciascia. Federico Campbell lo formula de este modo: “Se diría que el método de Sciascia es levantar las piezas ocultas de la historia —o de una pequeña historia oscurecida— y volverlas a colocar para que las desmonte el lector”.^[6] Pero no sólo cuenta la fantástica historia del desmemoriado: cuenta también un poco de la historia italiana. Sin apartarse del método documentalista, se detiene a mirar el contexto; sin ese marco histórico, sin esa opinión del escritor que ve el paisaje entero, el relato quedaría incompleto. No se entendería, por ejemplo, por qué la historia del desmemoriado despertó el interés extremo de la sociedad italiana. Para contar bien la pequeña historia de un individuo o de una familia se necesita el contexto. La comprensión del individuo requiere contemplar la sociedad a la que

pertenece. En las novelas de “no ficción”, dice Campbell citando a Claude Ambroise, “todo está en saberla leer (la verdad), en saberla reescribir tal y como ya está escrita”.^[7]

Las obras aquí comentadas nos muestran distintas formas de relación entre la novela y la historia. Pero en todas ellas se trata de una relación necesaria. Es una obviedad para los casos de “novelas de no ficción”, pero no lo es tanto para la novela romántica. Y sin embargo, *Los novios* y *La cartujano* tendrían la trascendencia que tienen sin el contexto real, histórico, reconocible, verídico.

* Dirección de Estudios Históricos, INAH.

[1] Alessandro Manzoni, *Los novios*, trad. de Juan Nicasio Gallego, México, Conaculta, 2014.

[2] Stendhal, *La cartuja de Parma*, trad. de Consuelo Berges, España, Alianza Editorial, 2007.

[3] Stendhal, *Crónicas italianas*, trad. de Guillermo Louis, Madrid, Felmar, 1984. En el volumen están incluidos, entre otros textos, *La abadesa de Castro* y *Los Cenci*.

[4] Leonardo Sciascia, *Il teatro della memoria*, Milán, Giulio Einaudi, 1981. [Edición en español: *El teatro de la memoria*, trad. de Juan Manuel Salmerón, México, Tusquets, 2010.]

[5] *Ibidem*, p. 31.

[6] Federico Campbell, *La memoria de Sciascia*, México, FCE, 2004, versión electrónica, p. 11.

[7] *Ibidem*, p. 57.