

*R*OMANICA
*S*ILESIANA

*R*_S

NO 8 (T. 2)
Costruzioni di genere /
Construcciones de género



NR 3150

ROMANICA
SILESIANA



NO 8 (T. 2)

Costruzioni di genere /
Construcciones de género

Caporedattore

KRZYSZTOF JAROSZ

con la collaborazione di

ANETA CHMIEL e EWELINA SZYMONIAK



WYDAWNICTWO
UNIwersYTETU ŚLĄSKIEGO
KATOWICE 2013

Redaktor serii: Historia Literatur Obcych

MAGDALENA WANDZIOCH

Recenzenci / Recensori

MARCO BARDINI	Università di Pisa
MIROSLAW LOBA	Uniwersytet Adama Mickiewicza
JADWIGA MISZALSKA	Uniwersytet Jagielloński
EWA NAWROCKA	Uniwersytet Jagielloński
ANNA SAWICKA	Uniwersytet Jagielloński
BEATRIZ SUÁREZ BRIONES	Universidade de Vigo

Komitet Redakcyjny / Comitato di redazione

MARIE-ANDRÉE BEAUDET	Université Laval
JOSÉ LUIS BERNAL SALGADO	Universidad de Extremadura
TÚA BLESÁ	Universidad de Zaragoza
PHILIPPE BONOLAS	Universidade Católica Portuguesa
MANUEL BRONCANO	Universidad de León
JEAN-FRANÇOIS DURAND	Université Paul-Valéry-Montpellier III
BRAD EPPS	University of Cambridge
MARÍA JESÚS GARCÍA GARROSA	Universidad de Valladolid
PASQUALE GUARAGNELLA	Università degli Studi di Bari
LOUIS JOLICOEUR	Université Laval
ISABELLE MOREELS	Universidad de Extremadura, Cáceres
MAGDALENA NOWOTNA	Institut National des Langues et Civilisations Orientales, Paris
DELPHINE RUMEAU	Université de Toulouse 2 — Le Mirail
EDUARDO E. PARRILLA SOTOMAYOR	Tecnológico de Monterrey
AGNÈS SPIQUEL	Université de Valenciennes et du Hainaut- Cambésis
MAGDALENA WANDZIOCH	Uniwersytet Śląski
KRYSTYNA WOJTYNEK-MUSIK	Uniwersytet Śląski

Redakcja językowa w języku włoskim / Consulenza linguistica in italiano

GIANNA AVALLONE Uniwersytet Śląski

Redakcja językowa w języku hiszpańskim / Consulenza linguistica in spagnolo

FRANCISCO JIMÉNEZ CALDERÓN Universidad de Extremadura

Publikacja jest dostępna także w wersji internetowej

La pubblicazione è ugualmente disponibile online

La publicación es accesible en Internet

Central and Eastern European Online Library

www.cceol.com

Indice

Prefazione (ANETA CHMIEL, EWELINA SZYMONIAK, KRZYSZTOF JAROSZ)	7
--	---

Donne — scrittrici — femministe

WERONIKA MEHLBAUER	
Las voces del ahogo y el desahogo: poesía feminista guatemalteca contemporánea en la obra de Ana María Rodas y Luz Méndez de la Vega	15
STEFANO REDAELLI	
Alda Merini: la scelta della follia, la salvezza della parola	26

La visione della donna nella letteratura

MARTA KOBIELA-KWAŚNIEWSKA	
Los modelos de mujer y las sexualidades disidentes en las novelas de Lucía Etxebarria <i>Amor, curiosidad, prozac y dudas</i> y <i>Beatriz y los cuerpos celestes</i>	39
MAGDA POTOK	
Prácticas discursivas en la escritura de mujer. Observaciones sobre la narrativa española contemporánea	48
JOANNA JANUSZ	
Mondo di donne, mondo di parole. Espressione linguistica della condizione femminile in <i>Tutto su mia nonna</i> di Silvia Ballestra	59
MALGORZATA PUTO	
Corpo femminile come strumento d'indagine nel romanzo <i>Acciaio</i> di Silvia Avalone	68

XAVIER PASCUAL LÓPEZ Raíces griegas de la construcción de la feminidad en los refranes españoles	75
---	----

La visione dell'uomo nella letteratura

BARBARA KORNACKA Decostruzione delle figure maschili nella narrativa dei "giovani narratori" della fine del Novecento	85
--	----

La letteratura e l'omosessualità

KATARZYNA SOBONIAK Políticas de género en <i>El beso de mujer araña</i> de Manuel Puig	97
EWELINA SZYMONIAK El <i>homo sexualis</i> latinoamericano de la época tardíomoderna. La narrativa de Jaime Bayly	105
DAVIDE ARTICO Esempi di rappresentazione degli omosessuali nella <i>Commedia</i> di Dante	114
ANETA CHMIEL Il romanzo <i>Zamel</i> di Franco Buffoni come un contributo alla letteratura post-gay	122
WIESŁAWA KŁOSEK Verso l'abolizione dell'identità di genere ne <i>Il corpo odiato</i> di Nicola Lecca	132

Resoconto

Esperienza linguistica, testuale e culturale della malattia nella letteratura. Convegno di studi svoltosi all'Istituto di Filologia Russa dell'Università della Slesia (ANETA CHMIEL, WIESŁAWA KŁOSEK, JOANNA JANUSZ, VIOLETTA MANTAJEWSKA)	147
---	-----

Prefazione

La speciale attenzione con la quale il mondo delle lingue romanze oggi si riferisce alle questioni degli studi gender nel mondo accademico, affonda le sue radici in una tradizione antica, basata innanzitutto su uno sforzo costante di comprensione. La letteratura contemporanea è un luogo privilegiato per la ricerca dell'identità sessuale. È, d'altro canto, significativo che una delle fasi più feconde dell'approfondimento dell'argomento si ha nel XXI secolo, in parallelo con lo sviluppo del clima culturale orientato verso la rinascita dell'antropologia.

Pur con le tante variabili, i diversi modi di presentazione e tenuto conto delle differenti condizioni dello sviluppo del fenomeno dell'identità sessuale, una cosa è certa, e cioè che questo antico argomento continuerà sempre a suscitare curiosità. Nel presente volume che contiene i testi scritti in italiano e in spagnolo vorremmo affrontare la sua realizzazione che si articola nei seguenti sottotemi:

- i modi dell'iscrivere e del costruire la femminilità e la mascolinità nelle letterature di lingua romanza,
- i modi della produzione della metafora di “donna” nei testi letterari,
- il funzionamento del sesso nel discorso pubblico nei paesi romanzi, gender e identità nazionale,
- la politica del sesso e la letteratura,
- le identità queer nelle letterature di lingua romanza.

Nel trovarci qui, oggi, non potevamo non ricordarci di circostanze passate, che sono attuali e propositive per i valori che implicano: a tal punto da assumere il valore di monito, di esempio, di richiamo a circostanze sostanziali. Quest'approccio è visibile soprattutto nella prima sezione, intitolata: “Donne — scrittrici — femministe”, in cui Weronika Mehlbauer ha espresso questa condizione dominante nel suo articolo: “Las voces del ahogo y el desahogo: poesía feminista guatemalteca contemporánea en la obra de Ana María Rodas y Luz Méndez de la Vega”. Il Guatemala è un paese di lunghe tradizioni patriarcali in cui il ruolo della donna è sempre stato marginale. Nel XX secolo, contemporaneamente

alla nascita del movimento femminista, le donne hanno raggiunto la coscienza e hanno intrapreso la lotta per i propri diritti — anche nell’ambito della letteratura. L’autrice dell’articolo presenta le opere delle due più significative poetesse femministe guatemalteche: Ana María Rodas e Luz Méndez de la Vega, mettendo in rilievo il loro sforzo tendente al ricupero della voce della donna e dell’espressione di se stessa, rompendo la continuità della percezione del ruolo di una donna nella società. Il fatto che gli autori successivi di questo volume s’incammino su un percorso di ricerca sociologica, antropologica, psicologica non dovrebbe sorprendere. Non a caso anche l’attuale ricerca sulle questioni di identità sessuale, dal punto di vista degli argomenti analizzati e dalla presenza stabile di elemento d’espressione, quello della letteratura è costituita prevalentemente dalla realizzazione della prospettiva profondamente umanistica.

A questo punto Stefano Redaelli ha ritenuto di poter e dover assumersi la responsabilità d’indagare il mondo di una delle principali poetesse del dopoguerra, candidata più volte al premio Nobel per la letteratura nell’articolo intitolato: “Alda Merini: la scelta della follia, la salvezza della parola”. Secondo l’autore, grazie alla distanza temporale, è più facile rileggere la parabola umana e poetica di Alda Merini, la cui vocazione “pre-puberale” alla poesia è stata causa di un doppio scontro con la società, in quanto donna e poeta. Nonostante e attraverso l’esperienza del disagio mentale, dell’internamento manicomiale (“rivelazione di una cattiveria inenarrabile”) e dello stigma che ne deriva, Alda Merini costruisce la sua identità. In una società in cui la donna “viene educata al delirio”, istruita, “fin da bambina al feticismo: deve amare le pentole, venerare gli oggetti della casa, tenerli puliti, accudirli”, la follia è al tempo stesso una “scelta” di alterità, come quella del barbonaggio, e la diagnosi che la società opera ai danni di chi, come lei, vorrebbe realizzare le proprie aspirazioni più profonde. Contro i meccanismi di potere psichiatrico ed esclusione sociale, Alda Merini ha impugnato l’arma della scrittura. Grazie al “potere salvifico della parola” la poetessa non si è lasciata sopraffare dall’inferno dantesco del manicomio e calviniano dei viventi, dagli spettri della sua mente e del reale. Rivincita e terapia, psicanalisi e canto sono state le valenze salvifiche della sua scrittura. A dispetto di ogni “tranello”, “cattiveria”, “colpa sociale” della follia, la Merini è riuscita attraverso la parola a costruire la propria identità, attribuendo senso al vissuto, lasciandoci pagine straordinarie di poesia.

La proposta inserita dagli autori successivi si presenta come icona del radicale problema rappresentato dal soggetto, tra le evidenze e le urgenze imprescindibili di una condizione intellettuale e sociale, radicalmente originale ed innovativa si include nella sezione intitolata: “La visione della donna nella letteratura”. Marta Kobiela-Kwaśniewska, nel suo articolo: “Los modelos de mujer y las sexualidades disidentes en las novelas de Lucía Etxebarria *Amor, curiosidad, prozac y dudas* y *Beatriz y los cuerpos celestes*” ci mostra il fatto che anche se la letteratura femminile nella Spagna ha una lunga tradizione, per molto tem-

po si è trovata relegata ad un ruolo marginale nel polisistema letterario spagnolo. Il cambiamento è stato portato solo con la trasformazione democratica, insieme alla quale, le scrittrici — riconoscendo in un certo senso la discriminazione che aveva toccato fin ad allora le donne spagnole — hanno reso l'esperienza femminile uno degli argomenti centrali della letteratura spagnola della fine del XX secolo. L'autrice dell'articolo concentra la sua analisi su due romanzi di Lucía Etxebarria, nelle opere della quale la quotidianità femminile viene segnata dalla sessualità, e l'omosessualità diventa un'alternativa per l'eterosessualità monogamica e compulsiva. Le pagine degli articoli successivi trasmettono le contraddizioni d'animo, la pulsione delle radici e delle origini eppure l'incantamento di una coscienza del sesso che promette perfettibilità e forza. Ne parla Magda Potok nel suo articolo intitolato "Prácticas discursivas en la escritura de mujer. Observaciones sobre la narrativa española contemporánea". Analizzando le opere delle romanziere spagnole contemporanee l'autrice dell'articolo ricerca "i segni della femminilità" (marcas de feminidad), iscritti nel discorso — oltre la tematica specifica. Con le altre parole, definisce, in che modo, nella moderna cultura spagnola, si esprime lo stile femminile, quali sono le sue categorie e i suoi tratti caratteristici.

In un rinnovato incoraggiamento all'impulso e all'intraprendenza Joanna Janusz ha trovato una più spiccata autenticità nell'articolo dedicato ai problemi della donna: "Mondo di donne, mondo di parole. Espressione linguistica della condizione femminile in *Tutto su mia nonna* di Silvia Ballestra". L'autrice dell'articolo pone l'accento sul fatto che Silvia Ballestra traccia soprattutto un complesso universo di modi di essere donna e di modalità espressive della rappresentazione della femminilità. Le tre generazioni di donne diventano non soltanto oggetto della narrazione ma soggetti vivi e attivi, formatori della realtà, che non soltanto filtrano il mondo raccontato con la loro sensibilità imprimendovi il proprio punto di vista, bensì lo formano e lo costruiscono diventando forza generatrice dell'intera esistenza sociale, dato che la loro attività non si chiude nella sfera del privato e del personale. La definizione della femminilità passa attraverso la lingua, ossia, come annuncia la stessa narratrice in una scherzosa conversazione con il suo immaginario lettore, attraverso il "Linguagg-Io". Infatti, ognuna delle protagoniste del romanzo si distingue per uno specifico dialetto che le appartiene esclusivamente, e tutte e quattro le protagoniste si distinguono invece dal mondo maschile e dal linguaggio da questi veicolato.

La questione della corporeità viene ripresa nell'articolo di Małgorzata Puto intitolato "Corpo femminile come strumento d'indagine nel romanzo *Acciaio* di Silvia Avallone" in cui attraverso la presentazione delle due amiche, le protagoniste del romanzo: Anna e Francesca, intorno alle quali ruotano i loro amici i genitori, i vicini, appartenenti tutti alla classe operaia di una periferia che sembra dimenticata dal mondo moderno, viene analizzato il problema del corpo condannato al declino e al disfacimento. I personaggi del romanzo comunicano tra

di loro attraverso i loro corpi che subiscono mutamenti e trasformazioni dovuti a vari fattori quali: età, sviluppo biologico, acquisizione di una maggiore coscienza del proprio corpo, sensualità, violenza. I corpi sono soggetti pure alle trasformazioni legate strettamente alle strade che scelgono i loro proprietari, le donne picchiate dai mariti, le giovani ragazze abusate dagli uomini, le ragazzine che seguendo le mode esibiscono i propri corpi come se fossero oggetti da vendere. I corpi dei personaggi si distinguono anche in quanto sani, belli, al limite della perfezione estetica, e malati, brutti, distorti, piegati sotto il peso della malattia.

Xavier Pascual López con il suo articolo intitolato “Raíces griegas de la construcción de la feminidad en los refranes españoles” rende questa immagine dedicata alla sessualità femminile ancora più ricca aggiungendo le riflessioni soprattutto sull’espressione dell’argomento. Trattando i proverbi spagnoli non come l’espressione di una saggezza popolare, ma come il prodotto della cultura proveniente dall’antica Grecia e Roma. L’autore dell’articolo analizza l’immagine di una donna chiusa in se stessa. Come strumento per esercitare il potere rispetto ai membri di una società — il potere che tradizionalmente si trovava nelle mani degli uomini, i proverbi promuovono la visione della femminilità vista come l’alterità, come il contrario della mascolinità e perciò dotati di una serie di tratti negativi.

Nella terza sezione dedicata alla “Visione dell’uomo nella letteratura” aperta dall’articolo di Barbara Kornacka intitolato “Decostruzione delle figure maschili nella narrativa dei ‘giovani narratori’ della fine del Novecento” si affrontano i testi sul così detto “sesso culturale”. Le riflessioni proposte nel primo articolo concernono le opere della generazione degli scrittori italiani che hanno debuttato negli anni Ottanta e Novanta del secolo scorso, costituendo, da una parte l’effetto di uno scambio naturale di generazioni, e dall’altra il frutto di un’attività promozionale delle case editrici. Nell’ambito della tematica l’argomento principale è stato assegnato alla nozione del corpo come strumento di comunicazione e di contatto con il mondo, ed anche come rappresentazione radicata nella biologia. Anche qui si colloca la questione del sesso culturale, cioè, avvicinandosi alla tematica delle analisi, illustrata in questa letteratura l’identità maschile, sottoposta alla decostruzione, ma non annientata. La modificazione del modello di mascolinità si svolge sempre attraverso le immagini della corporeità maschile, incompiuta, modificata o protetica. In modo più palese riguardano la parte del corpo sensibile e marcata simbolicamente, il fallo, simbolo del potere, della potenzialità maschile e della fertilità.

Nella quarta e ultima sezione si affronta il tema della “Letteratura e l’omosessualità”. Katarzyna Soboniak nel suo articolo intitolato “Políticas de género en *El beso de mujer araña* de Manuel Puig” si riferisce soprattutto al contesto socio-politico in cui lo scrittore Argentino Manuel Puig ha scritto il romanzo *El beso de la mujer araña*. L’autrice dell’articolo analizza il modo di costruire

in essa l'identità sessuale dei protagonisti ed indica anche la disfunzionalità in questione logica basata sulle dicotomie: il desiderio / la politica, il sesso biologico / l'identità socio-culturale, l'omosessuale / l'eterosessuale. Nell'argentina cultura fallocentrica degli anni Settanta, l'omosessualità si presenta come pratica trasgressiva che nega il discorso egemone dell'eterosessualità.

Invece Ewelina Szymoniak con il suo testo "El *homo sexualis* latinoamericano de la época tardiomoderna. La narrativa de Jaime Bayly" presenta in che modo nelle opere di Jaime Bayly, uno dei più controversi scrittori latinoamericani degli ultimi anni, vengono riflessi i cambiamenti della nozione di intimità, tipici per le società della così detta "tarda modernità" (época tardiomoderna), prendendo in considerazione le condizioni latinoamericane. L'ordine sociale basato sulle relazioni del potere tra i ben determinati ruoli sociali viene sconvolto a causa dell'apparizione comparsa dell'omosessualità, percepito come contrappeso per il modello dominante della mascolinità eterosessuale.

La tematica dell'identità di genere nella letteratura viene sviluppata in seguito nell'articolo di Davide Artico, intitolato: "Esempi di rappresentazione degli omosessuali nella *Commedia* di Dante". L'autore propone un approfondimento assiologico, susseguente al passaggio da una società "tradizionale" ad una sensu lato postmoderna, che si rispecchia anche nei procedimenti di rappresentazione letteraria delle identità risultanti da scelte alternative a quelle consuetudinarie. Fra di esse ci sono le identità sessuali e, fra queste ultime, le identità queer. Partendo dalla rappresentazione letteraria degli omosessuali nella *Commedia* di Dante quale sommo prodotto culturale di una società "tradizionale", l'autore dell'articolo passa ad esaminare i cambiamenti avvenuti nella letteratura italiana del Novecento.

La questione omosessuale viene toccata nell'articolo successivo, quello di Aneta Chmiel, intitolato: "Il romanzo *Zamel* di Franco Buffoni come un contributo alla letteratura post-gay". È il testo che tratta soprattutto dell'omosessualità, dell'identità gay e della sua storia, pieno di riferimenti letterari e che nella realtà prova di nuovo a definire la questione frequentemente analizzata che si estende e che tocca le radici dell'umanità: la relazione tra la sessualità, il desiderio e l'identità.

Di ispirazione identitaria è l'ultima immagine di questa sezione, che sembra rispecchiare più da vicino le questioni dell'identità sessuale. Wiesława Kłosek, nel suo articolo intitolato: "Verso l'abolizione dell'identità di genere ne *Il corpo odiato* di Nicola Lecca". Come afferma l'autrice confermando l'opinione degli psicologi, l'identità sessuale è una delle identità più forti e radicate, con precise componenti biologiche e psicologiche. L'autrice cerca soprattutto di individuare le tappe della dinamica del formarsi della sua consapevole identità sessuale ed esamina il rapporto che il protagonista ha con il proprio corpo maschile e a che parti del corpo dà particolare attenzione: quali vuole nascondere e quali esibire. Accettare la propria identità significa soprattutto accettare il proprio corpo che

assicura la sua unicità e continuità. *Il corpo odiato* di Nicola Lecca è romanzo in forma di diario il cui protagonista si rende conto di dover assumere l'identità più definita.

Ventunesimo secolo e terzo millennio potrebbero essere realtà di numeri, di statistiche e di antiumanistica tecnologia, e riferirsi ad essi sarebbe in tal caso cattiva, anzi pessima retorica. Ma non è così. Il mondo attuale è soprattutto umano si apre a un dialogo tra le grandi tradizioni, che, anche se faticoso, risulta inarrestabile. Le teorie, basate su osservazioni, riflessioni e conclusioni, recuperano la possibilità di tradursi e d'integrarsi. Forse quella su gender non rappresenta un mondo unito, senz'altro, però, anticipa l'unità sociopolitica della convivenza umana. Grazie alle analisi rappresentate, si può vedere che emergono soggettività nuove di una vicenda futura, ma già in corso d'attuazione. Con gli esempi dei testi evocati si vuole evidenziare l'interesse suscitato dalla generazione che vuole affrontare una questione sempre più ricorrente nell'ambito della letteratura, interesse che poi si estenderà anche alle altre prospettive di ricerca portandovi nuovi elementi di ispirazione e quindi contribuendo al loro rinnovamento.

*Aneta Chmiel
Ewelina Szymoniak
Krzysztof Jarosz*

Donne – scrittrici – femministe



WERONIKA MEHLBAUER

Universidad de Silesia

Las voces del ahogo y el desahogo:
poesía feminista guatemalteca contemporánea
en la obra de
Ana María Rodas y Luz Méndez de la Vega

ABSTRACT: Voices of the Opression and Solace: Contemporary Guatemalan Feminist Poetry in the Works of Ana María Rodas and Luz Méndez de la Vega

Guatemala, a country with a long patriarchal history, has always been a place of marginalization for its women. Nowadays, the works of the female writers are still being underestimated and rarely appear next to their male colleagues in the national anthologies. There are two principal aims of the present work. The first one is to analyse the poems of the two most prominent female representatives of the Guatemalan feminist poetry: Ana María Rodas and Luz Méndez de la Vega, in order to reclaim their legitimate place in the canon of the Guatemalan literature. The second one it to expose a difficult situation of the contemporary Guatemalan women, and their literary struggle for the right to have their own voice, to reexpress themselves and to break with the traditional roles imposed by the patriarchal society.

KEY WORDS: Ana María Rodas, Luz Méndez de la Vega, feminism, Guatemala, poetry.

La historia de Guatemala está marcada por una sucesión de conflictos, rebeliones, invasiones, golpes militares, persecución y guerra. Desde la proclamación de su independencia en 1821, la República se ha mantenido la mayor parte del tiempo bajo crueles dictaduras militares, con breves períodos de democracia. Tantas tensiones sociales y políticas desembocaron en el inicio, el 13 de noviembre de 1960, de un violento conflicto armado que duró 36 años. La década de 1970, tortuosa y sangrienta para la historia guatemalteca, provocó, sin embargo, el surgimiento de una poesía femenina de mucho valor literario y con su identidad propia.

Las mujeres en Guatemala representan el 51% de la población total del país¹; no obstante, su característica principal es la invisibilidad social. La desigualdad entre hombres y mujeres se refleja claramente en los ámbitos de la educación, participación política, empleo, salud, salario y vivienda. El analfabetismo se mantiene más frecuente en el caso de las mujeres que en el de los hombres, la tasa de escolarización todavía es baja en cuanto a las niñas. A las mujeres se les niega el reconocimiento de la equidad, sus derechos y libertades fundamentales. Están sometidas a condiciones de marginalidad, discriminación, exclusión, violencia, falta de oportunidades de desarrollo personal. La violencia física, verbal, económica y abuso sexual forman parte de la violencia intrafamiliar, que suele mantenerse en el ámbito privado, y, por lo tanto, pocas veces se denuncian estos delitos, que en la mayoría de los casos siguen siendo “delitos invisibles”.

Viendo la situación de la mujer guatemalteca, se puede decir que esta sigue viviendo en condiciones prefeministas. A través de la historia literaria latinoamericana en general, y desde las grandes precursoras guatemaltecas como son Juana Inés de la Cruz o Gertrudis Gómez de Avellaneda, a la mujer que escribe se la coloca sistemáticamente en un segundo plano frente al canon patriarcal establecido. Actualmente, todavía se encuentran dificultades para tener acceso a las obras de las literatas guatemaltecas, como si su palabra se mantuviera en la zona del silencio, de la invisibilidad.

En la escena poética guatemalteca, los autores, los hombres, parecen tener mucha más prominencia. Una breve consulta de las antologías poéticas² nos dejaría con el sentimiento de la ausencia textual oficial femenina. Aunque en las últimas décadas se puede observar el auge femenino en las letras latinoamericanas, la producción guatemalteca aparece de manera muy escasa en las compilaciones de la literatura nacional.

El feminismo, que en otros países ya hace décadas se consolidó como una corriente de pensamiento crítico, en Guatemala aún lucha por brindar a la mujer condiciones de igualdad frente a la cultura falologocéntrica que sigue formando e influenciando a las nuevas generaciones. Esta labor de concienciación no ha sido infructuosa, aunque los pocos logros alcanzados se han pagado con persecución e incluso con la muerte de muchas ilustres mujeres en Guatemala.

La mujer guatemalteca, a través del poder de la palabra escrita, ha querido denunciar la injusticia, reclamar su dignidad y espacio, y, sobre todo, reivindicar el derecho a ser dueña de sí misma, de su discurso y de su destino. Margarita Carrera, una de las poetisas desmitificadoras guatemaltecas, lo explica así: “Urgencia de escribir [es la] urgencia de liberarse en alguna forma del despojo, del

¹ Empresa Asesora Y Consultora En Gestión y Planificación Municipal, Guatemala, Análisis de Marielos Carranza, *Vida digna para las mujeres, una utopía en Guatemala*, abril de 2011.

² Como trabajo de investigación para el presente artículo se analizaron varias antologías accesibles en las bibliotecas universitarias de Guatemala y se las tomó en cuenta como recopilaciones literarias muy selectivas, que influyen en el pensamiento de los jóvenes universitarios.

desamparo, de la ignorancia, de la miseria [...]. Se escribe para encontrar la ‘voz propia’, [...] [Escribir es] rebelarse y revelarse” (CARRERA 85).

La temática propia del feminismo guatemalteco tiene antecedentes lejanos como Sor Juana de Maldonado³, María Josefa García Granados⁴ y María Cruz⁵. Sin embargo, la poesía escrita por mujeres empieza a alcanzar su madurez a partir de la segunda mitad del siglo XX con Ana María Rodas y Luz Méndez de la Vega. Los temas principales que se pueden encontrar en la obra poética de cada una de estas autoras son, sobre todo, el erotismo, el rol maternal, el espacio doméstico, el trabajo cotidiano, la rebeldía, pero también hay obras de temática escandalosa para el momento de su publicación relacionada con varios aspectos de la sexualidad. Los versos de las obras analizadas en este trabajo presentan a la mujer como un ser sexual y sujeto frente al ser sexuado y objeto de la literatura precedente.

En el discurso feminista de la poesía guatemalteca contemporánea destaca sobre todo un nombre: Ana María RODAS y su publicación *Poemas de la izquierda erótica*, en 1973. Una mujer de letras y una periodista por excelencia sorprendió a todos con este poemario, que nació por una necesidad de explicar su mundo interior, su grito de dolor y protesta. Ya el título del poemario insinúa un gran cambio en las normas establecidas. *Poemas de la izquierda erótica* es un reflejo de los tiempos de guerra en el que la autora traslada la lucha política al campo literario, para reivindicar y desmitificar el “yo” femenino dentro del canon literario. Rodas se autodenomina “guerrillera del amor”, y en estas palabras describe el espacio donde se ubica a ella misma: “Estoy situada algo así / como a la izquierda erótica” (RODAS 71). Es decir, un territorio de reivindicación feminista y la lucha con palabras como armas.

Este poemario causó grandes controversias por el contenido demasiado subversivo para su tiempo y su espacio. Aunque el año 1973 en América Latina está en el ojo de la lucha revolucionaria, Guatemala sigue con su conservadurismo, con muchos tabúes propios para la cultura, en su gran mayoría, indígena. El estilo de escribir de Rodas, muy coloquial, era su “vómito”, como lo llamaba la misma autora. En la poesía rompe con la tradición literaria, porque abandona el lenguaje reservado y considerado propio para la poesía femenina, sustituyéndolo por el cotidiano, íntimamente ligado a lo sexual. Deconstruye los espacios tradicionalmente relacionados con la dominación suprema de la mujer como el hogar, la cocina o los hijos. De esta manera crea el sujeto lírico femenino con

³ Juana de Maldonado y Paz (1598—1666), también conocida como Juana de la Concepción, fue una religiosa, escritora y poetisa guatemalteca, considerada como la primera poetisa y dramaturga colonial en Centroamérica.

⁴ María Josefa García Granados (1796—1848) fue una literata y poetisa guatemalteca, de origen español. Se dedicaba a la literatura satírica, poesía y periodismo.

⁵ María Cruz (1876—1915), fue una poetisa guatemalteca, apasionada e influenciada por el romanticismo.

una sexualidad libre, luchadora, revolucionaria, la de la izquierda. Respondiendo a las acusaciones de sus críticos contemporáneos escribía:

¿Qué esperaban?
 ¿Que tuviera ojos,
 glándulas,
 cerebro, treinta y tres años
 y que actuara
 como el ciprés de un cementerio?

26

Rodas muchas veces habla de manera directa sin utilizar los recursos retóricos codificados. Experimenta constantemente, exalta la ironía y el sarcasmo. Su lenguaje llega a parecer antipoético, acercándose a la narración. El tono es coloquial, conversacional, porque tiene como fin reexpresar “lo femenino” y es en la atmósfera cotidiana donde desarrolla sus actividades la mujer actual y donde puede ser ella misma, sin máscaras, sin pretender. Su manera de escribir se diferencia intencionadamente de la escritura patriarcal⁶. Prevalece el estilo confesional, para reconocer y celebrar el verdadero ser-mujer que trata en sus obras. Ana María Rodas lo expresaba así en uno de sus poemas, rebelándose contra la imposición de temas poéticos:

Esto no sirve, dicen.
 No es poesía porque hablo de máquinas.
 [...]

 La lluvia es objeto poético
 El diesel, problema municipal

46

Desde el principio, una de las acusaciones más graves por parte de las feministas ha sido la determinación de una persona a través de su sexo biológico y, según este, la imposición de los modelos o roles ‘adecuados’ para cada uno. Rodas cuestiona este destino inmodificable de la mujer y su manera de ser representada desde el momento de su nacimiento:

Me clasificaron: nena? Rosadito.
 Boté el rosa hace mucho tiempo
 y escogí el color que más me gusta,
 que son todos

7

⁶ Las autoras intentan presentar su perspectiva femenina, su sensibilidad, contarse ellas mismas, dado que en su opinión la literatura escrita por hombres es uno de los elementos que sostiene la estructura ideológica de la inferioridad femenina.

La voz lírica ya no quiere ser una criatura dulce y suave, un simple adorno. Quiere decidir quién ser y cómo ser, gozando de la vida y aceptando todo lo que lleva consigo.

Otra cuestión ampliamente comentada en los discursos feministas ha sido la textualización del cuerpo femenino. Anteriormente presentada como una heroína frágil y dulce, etérea e intangible, ahora aparece de carne y hueso, con sus deseos y exigencias. Es una nueva mujer, desmitificada y real. Penedo indica que, a partir de Ana María Rodas, en la literatura femenina guatemalteca se escribe abiertamente “desde el cuerpo”, asumiéndolo, sintiéndolo como parte inseparable y crucial de la identidad femenina (MÉNDEZ DE PENEDO). En el poema numerado “9” dice:

Tengo hígado, estómago, dos ovarios,
una matriz, corazón y cerebro, más accesorios.
Todo funciona en orden, por lo tanto,
río, insulto, lloro y hago el amor / y después lo cuento

El destino de la mujer guatemalteca parece llegar a ser esposa y madre perfecta, siempre con sacrificios, abnegación de su verdadera personalidad y convertirse en un ser asexual, sumiso y mudo. Estos esquemas patriarcales en la sociedad son tan omnipresentes y tienen tanta influencia en la cultura que hasta a las mujeres mismas les da miedo y vergüenza admitir y expresar sus deseos, lo ven como algo inapropiado, algo que no deberían sentir. Dice:

A ti te aterra hablar de estas cosas.
Las sientes, claro, pero sólo carcomen por dentro.
Porque, claro, cómo decir yo deseo?
[...]
Cómo puedes pedir a tu marido
que te lama y te monte?

71

La relación íntima insatisfactoria con su marido es lo único permitido: “Ni puedes masturbarte / ni buscar un amante”. Y para justificar estas actitudes impuestas, pero ya aceptadas como propias, repite lo que se le está diciendo desde pequeña: “Eso no lo aprendiste en el colegio. / [...] / Para una mujer eso no es bueno.” y “Las mujeres no deseamos / sólo tenemos hijos” (71).

Con sus poemas, Ana María Rodas propone la ruptura del mito de la castidad, la virginidad y de la sumisión de la mujer. Dice:

Limpiaste el esperma
y te metiste en la ducha.
[...] Ahora
yo aquí, frustrada, /
sin permiso para estarlo.

Una mujer cosificada, como una herramienta para la satisfacción sexual masculina, ni siquiera tiene derecho a los sentimientos de desilusión y reproche. Para poder sentir lo que siente, también necesita su aprobación. La voz lírica admite: “dejo de ser humana / y me transformo en trasto viejo” (34).

Rodas sostiene que al negarle todo a la mujer, hasta su humanidad, esta deja de ser un sustantivo como persona, un género, y se la puede considerar un adjetivo muy negativo:

Femenino no es género, es un adjetivo
que significa inferior, inconsciente, utilizable,
accesible, fácil de manejar,
desechable. Y sobre todo
violable. Eso primero, antes que cualquier
otra significación preconcebida.

En el imaginario colectivo la figura de la mujer está asociada a la familia, a la castidad, a la cocina, al matrimonio y, sobre todo, al silencio. Se le impide expresarse, construir su propio ser por el poder de la palabra. Es el discurso falologocéntrico el que impone y describe de una manera subjetiva, deformando la imagen, la identidad y el cuerpo de la mujer. No es de extrañar, entonces, que también Rodas aluda a este aspecto de la sumisión de la mujer guatemalteca. El “yo” lírico se rebela contra su enmudecimiento forzado. Reivindica otra vez con un tono irónico el derecho a tener voz propia:

Cualquiera tiene derecho
a decir lo que piensa.
Cualquiera tiene derecho
siempre que estén de acuerdo
las leyes, las costumbres
los colegas,
el que te paga el sueldo,
el vecino de enfrente y el gobierno

Rodas inscribió al canon literario un cambio de imaginarios: una mujer con voz propia, libre de las restricciones de lo sexual, denunciatoria e independiente. Habla de sexo, violencia, enmudecimiento y con sus versos directos, irónicos y fuertes se enfrenta a la dominación del discurso canónico machista. Al publicar *Poemas de la izquierda erótica*, Rodas revolucionó la realidad cotidiana de las mujeres guatemaltecas y se convirtió en una portavoz del mundo femenino, de sus derechos y sus penas. Además, inició un nuevo registro poético que marca un eje en la poesía guatemalteca femenina del siglo XX.

Otra autora guatemalteca que goza de gran prestigio en el ámbito feminista es Luz Méndez de la Vega. Se la considera una de las escritoras más importantes

dentro del grupo de poetisas desmitificadoras de la poesía tradicional femenina guatemalteca, junto con Ana María Rodas, Romelia Alarcón de Folgar o Margarita Carrera. El poemario *Las voces silenciadas* de 1985 le otorgó a la autora uno de los primeros lugares entre las poetisas de su grupo.

BIRMINGHAM-POKORNY observa varios factores que de algún modo condicionaron la obra de Méndez de la Vega. Por un lado, tenemos el afán por terminar con los estereotípicos modelos culturales que representan siempre a la mujer como un ser pasivo, silencioso, casi invisible y supuestamente inmutable; y, por otro, las condiciones histórico-políticas de Guatemala y los 36 años de la violencia. Méndez de la Vega sobre todo quiere construir el sujeto femenino a través de un nuevo discurso que rompe con las limitaciones y las representaciones arquetípicas de la mujer y de “lo femenino”. Al mismo tiempo intenta recuperar la voz, la identidad y la presencia de la mujer en el ámbito político, histórico y cultural del país.

Las voces silenciadas es una obra innovadora y una de las precursoras de la actual poesía feminista testimonial. No sólo por su lenguaje agresivo y sus temas que la diferenciaron tanto de la poesía femenina tradicional guatemalteca sino, sobre todo, por su tono irónico y su incuestionable carácter subversivo de protesta y denuncia social. La autora rechaza lo retórico, lo exaltado, lo metafórico y sensorial; en su obra se observa cada vez más la tendencia hacia lo conversacional, como una consecuencia del carácter autobiográfico de sus poemas.

El poemario está dividido en cinco partes con títulos muy significativos en sí mismos: “La que calla”, “La que amordazan”, “La que cocina”, “La que recuerda” y “La que se hermana”. La primera parte, “La que calla”, alude a la imposición injusta de la sociedad patriarcal que obliga a la mujer a convertirse en sombra silenciosa y transparente, objeto-sujeto sin derecho a voz propia. El lenguaje indudablemente es un transmisor de sentimientos, pensamientos, de toda la cultura. Al mismo tiempo puede ser una herramienta perfecta para dominar, imponer su poder y autoridad. Según Birmingham-Pokorny, a la luz de este concepto del lenguaje, las literatas buscan nuevas y más auténticas formas de expresión para tres propósitos principales: representarse a sí mismas, reexpresar “lo femenino” antes subordinado, silenciado y reprimido y desmentir los imaginarios del sistema falologocéntrico (BIRMINGHAM-POKORNY 150).

El poema “Autorretrato” es una manera de introducir la voz y la presencia de la mujer en el lenguaje y la literatura. A la vez, este poema se convierte en un testimonio y manifiesto de la mujer guatemalteca: pasiva, silenciosa, casi invisible. La dominación omnipresente del sujeto masculino se expresa ya en las primeras palabras del poema: “Despojada del nombre / de mi sangre”, que indican cómo la mujer se siente negada de su identidad, de sus raíces. A través de las líneas “por el de otra que suplanta / la raíz auténtica / de mis vísceras”, vemos la desesperación del sujeto lírico que ni siquiera ya se reconoce a sí mismo, tan diferente se mira, tan cambiado por la cultura patriarcal. La impotencia

de la autora en la situación presente donde se encuentra casi esclava, su silenciamiento, se manifiesta en palabras: “con la voz y el voto nulos”, y luego sigue quejándose de la exclusión total, que la borró incluso de la memoria histórica: “para los grandes designios, / fui sacada de la historia / por las estadísticas”. La segunda parte del “Autorretrato” hace referencia a las restricciones impuestas por la sociedad machista. El fragmento “Metida a la fuerza / en molde inferiorizante, / [...] / así nací, así crecí / y así puedo morir” no deja duda alguna de cuáles fueron los impedimentos para el desarrollo integral y auténtico de la personalidad femenina. El poema ofrece un punto de partida para examinar la paradójica existencia de la mujer entre su Ser, Deber-ser y No-ser. Estos elementos que están en constante lucha para apoderarse de su ser la dejan fragmentada, incompleta e infeliz (150).

En la segunda parte del poemario, titulada “La que amordazan”, Méndez de la Vega intenta recrear y sobre todo cuestionar los modelos, las marcas tradicionales de la feminidad impuestos a través de la historia sobre la mujer guatemalteca.

Tradicionalmente, la familia como núcleo básico de la sociedad es el lugar de dominación femenina. Al principio como hija y hermana, subordinada al poder del padre, puede abandonarle solo como esposa y madre, bajo la custodia de su marido. El hogar familiar, influenciado por la cultura patriarcal, se convirtió en fiel expresión del papel social de la mujer. Se le considera en general un espacio acogedor, un refugio, un paraíso. Sin embargo, es precisamente este espacio el que se critica fuertemente, ya que la poetisa lo ve como una prisión y una jaula. El ámbito hogareño con el hombre como un tirano perpetuo, el dueño de la casa, con la mujer incluida como su sirvienta, se puede observar en las siguientes líneas:

La pantalla de la lámpara
inclinada hacia tu libro, tus botas imperiosas
mirándome desde la alfombra.
Tu ropa en el taburete
esperando que la cuelgue

43

En este supuesto paraíso la mujer no tiene nada. El adjetivo posesivo “tu” no deja dudas en cuanto al tema de la propiedad. En otro poema la autora va más allá, para demostrar que la mujer ni siquiera tiene derecho a sus gustos. Se le impone hasta el entretenimiento y la comida. El hombre usurpador le quita el derecho a pensar y escoger por sí misma:

La estación de radio
El canal de televisión
que tú sintonizas.

La película de cine
 el restaurante
 que anticipado eliges.

43

El sujeto lírico pone en evidencia que a la mujer se le niegan su voz, sus elecciones y su cuerpo. Por eso cuestiona el papel tradicional de la mujer como esposa y ama de casa, añadiendo también su oposición al sagrado papel de madre: “y ¡sobre todo! / ahogando nuestras palabras / con el peso de la matriz / cargada de fruto” (44). De esta manera, Méndez de la Vega defiende la autonomía de la identidad femenina, rompe con la imagen de la mujer como “ángel del hogar” y desmitifica los roles tradicionales.

La cuarta parte del poemario, “La que recuerda”, trata de explicar las razones del fracaso en cuanto a las relaciones amorosas. En el poema “Al son del pandero” la voz lírica pertenece a una mujer que mirando el cuerpo envejecido de su esposo evoca todas sus injusticias y abusos. Dice:

Y hoy te veo,
 viejo amante infiel,
 en tu reino decadente
 agobiado por el peso
 de las condecoraciones
 ganadas en tus conquistas;
 [...]

preso en la última jaula que cerraste, tras de ti, temeroso de verte burlado

90

Este fragmento revela las desigualdades en la pareja, en cuanto a fidelidad, orgullo y entrega. La mujer desde siempre encerrada en la casa, silenciada e infravalorada, ahora con cierta satisfacción, observa los cambios que aparecieron en el cuerpo y en el pensamiento de su antiguo opresor, su tirano. Para la autora, las diferencias, limitaciones y modelos impuestos, tanto en la vida de la mujer como en la del hombre, hacen imposible una relación amorosa de cercanía, entendimiento e igualdad.

Luz Méndez de la Vega en *Las voces silenciadas*, a través de sus versos atrevidos y subversivos, da a conocer la situación de la mujer guatemalteca contemporánea. Otorga la voz a los sujetos antes casi invisibles, humillados, privados del poder de expresarse y de decidir por sí mismos. La autora en su obra busca y presenta los aspectos silenciados de la historia, que, escrita por los hombres, deja la voz y la cultura femenina siempre al margen, siempre luchando por su sitio propio en las antologías literarias. Al mismo tiempo intenta reinsertar al sujeto femenino como participante legítimo en los espacios culturales, sociales y políticos de Guatemala.

El desarrollo de la poesía femenina guatemalteca no ha sido fácil en este ámbito, especialmente excluyente y marginador para las mujeres. Sin embargo, al surgir los movimientos feministas en el siglo anterior, las mujeres fueron tomando conciencia para hacer oír su voz. Las poetas guatemaltecas en cierto momento vieron la necesidad de inventarse como mujeres y como autoras. Vieron que el dominante discurso patriarcal no las presenta en toda su complejidad ni permite transmitir su particular manera de ver el mundo. La escritura femenina buscó entonces construir algunos espacios literarios de libertad para expresarse, para desmentir lo anteriormente dicho y presentar una imagen verdadera de la mujer actual.

Las pioneras del feminismo guatemalteco en poesía, como Ana María Rodas y Luz Méndez de la Vega, cuestionaron modelos, roles y estereotipos tradicionales de la sociedad patriarcal. Demostraron su gran capacidad de autorepresentarse, de contarse desde su cuerpo, su situación social, su identidad y abrieron el camino para sus seguidoras.

La poesía guatemalteca escrita por mujeres, madura y de alto nivel estético, ya lleva algunas décadas de presencia en el ámbito literario. Desafortunadamente, todavía es muy escaso el acceso a este tipo de obra, no se deja mucho espacio para la publicación de la obra femenina. Tal vez por esta razón, a pesar del incuestionable valor de su trabajo, cuesta reivindicar a las autoras guatemaltecas en el panorama del mundo feminista. Sin duda, la escritura feminista guatemalteca, pese a las dificultades, seguirá desarrollándose y descubriendo nuevos temas y estrategias escriturales, para que la voz de la mujer nunca más pueda ser silenciada.

Bibliografía

- ALBIZUREZ, Monica, 2007: *Antología de la literatura guatemalteca*. Guatemala, Editorial Norma.
- AVILA, Myron Alberto, 2004: *Mujer, cuerpo y palabra: tres décadas de re-creación del sujeto de la poeta guatemalteca : muestra poética, 1973—2003*. Madrid, Ediciones Terremozas.
- BARRIENTOS, Alfonso Enrique, 1973: *Poesía guatemalteca: breve historia y antología*. Guatemala, Editorial Escolar Piedra Santa.
- BIRMINGHAM-POKORNY, E., 2004: “Patria, mujer y sociedad: La reconstrucción de la voz y la construcción del sujeto femenino en *Las voces silenciadas* de Luz Méndez de la Vega”. En: *Ilustres autores guatemaltecos del siglo XIX y XX*. Guatemala, Artemis Edinter.
- CARRERA, M., 1999: “Latinoamérica: desborde de realidades”. En: *Pensamiento filosófico contemporáneo de la América Central. Ensayos*. Guatemala, Editorial Oscar de León Palacios.
- EHEVERRÍA, A., 1960: *Antología de la literatura guatemalteca, prosa y verso: leyenda, tradición, novela, cuento, crónica, ensayo, picaresca, poesía*. Guatemala, Editorial Savia.

- GALVÁN, Verónica, 2002: “Literatura Chapina: La poesía guatemalteca y sus imaginarios”. *Diálogos Latinoamericanos*, nº 9, 46—58.
- LEAL G., Jose Luis, 1980: *Breve antología de escritores guatemaltecos: bella panorámica de nuestra literatura nacional*. Guatemala, Tipografía Nacional.
- MÉNDEZ DONINELLI, Factor, 2013: “Situación de la mujer en Guatemala. Homenaje a las mujeres de mi país”. *La Hora*, <<http://www.lahora.com.gt/index.php/opinion/opinion/columnas/174585-situacion-de-la-mujer-en-guatemala-homenaje-a-las-mujeres-de-mi-pais>>. Fecha de la última consulta: el 8 de marzo de 2013.
- MÉNDEZ DE LA Vega, Luz, 1985: *Las voces silenciadas*. Guatemala, Editorial RIN-78.
- MÉNDEZ DE PENEDO, Lucrecia: “Estrategias de la subversión: poesía guatemalteca contemporánea”. *La Tatuana. Revista de literatura — cultura — arte latinoamericano y peninsular*, nº 2, <<http://www.bama.ua.edu/~tatuana/numero2/images/Mendez2.pdf>>. Fecha de la última consulta: el 20 de marzo de 2013.
- PORTA MENCOS, Humberto, ROLANDO CORADO, Hugo, BRAN AZMITIA, Rigoberto, 1972: *Antología de poetas guatemaltecos: antiguos y contemporáneos, 1750—1970*. Guatemala, Impr. Eros.
- RODAS, Ana María, 1998 : *Poemas de la izquierda erótica*. Guatemala, Gurch.
- TOLEDO, A., ACEVEDO, A. 1998: *Para conjurar el sueño Poetas guatemaltecas del siglo XX*. Abra-palabra, Universidad Rafael Landívar.
- TOLEDO, A. 2009: “Feminismo y subversión en los setenta en Guatemala: *Poemas de la izquierda erótica* de Ana María Rodas, historia de un libro”. *Destiempos*, nº 19.

Síntesis curricular

Weronika Mehlbauer, licenciada en Filología Hispánica desde 2010 se dedica a la literatura iberoamericana. De momento investigó los ámbitos literarios relacionados con poesía latinoamericana femenina del siglo XX, la noción de argentinidad y la influencia de la inmigración en la narrativa. Actualmente trabaja con la literatura testimonial y de denuncia, tomando como base de su trabajo la literatura guatemalteca contemporánea.

STEFANO REDAELLI

Università di Varsavia

Alda Merini: la scelta della follia, la salvezza della parola

ABSTRACT: Alda Merini: The Choice of Madness, the Rescue of the Word

Alda Merini's early vocation to poetry produced a twofold clash with society: as a *woman* and as a *poet*. Madness was for her both a *choice* of otherness (as the choice of living homeless) and diagnosis: a sentence by society to her disadvantage. Through and notwithstanding the experience of mental illness, of imprisonment in a psychiatric hospital, and of the consequent stigma, Alda Merini was able to build up her *identity*. Against the power mechanisms of psychiatry and against social exclusion, she grabbed the sword of writing. Thanks to writing (which is therapy and singing) Alda Merini did not let the hell experience of the psychiatric hospital and the stigma of illness overcome her. She was able, in this way, to realize her vocation as woman and poet.

KEY WORDS: poetry, madness, woman, vocation, identity.

Vocazione poetica

Sono passati quattro anni dalla morte di Alda Merini (il 21 marzo 1931 — il 1 novembre 2009). Si sono spenti i clamori mediatici, ridimensionate le speculazioni editoriali che hanno accompagnato la vita e la morte di una delle principali poetesse italiane del dopoguerra¹.

Da questa distanza temporale — seppur ridotta — da questo sobrio silenzio è più facile rileggere la parabola (cfr. REDAELLI 2010) di Alda Merini. Per far-

¹ La Merini è stata candidata al premio Nobel per la Letteratura nel 1996 dall'Accademia Francese e nel 2001 dal Pen Club Italiano. Ha vinto numerosi premi letterari, tra i quali: Librex Montale per la Poesia nel 1993, Viareggio nel 1996, Procida-Elsa Morante nel 1997, della Presidenza del Consiglio dei Ministri-Settore Poesia nel 1999. È autrice di più di cento raccolte di poesia, prosa, aforismi, racconti.

lo dobbiamo confrontarci con due parole chiave che caratterizzano la sua vita: poesia e follia. Ciascuna di queste parole ha avuto per la Merini un duplice significato. La poesia è stata vocazione e salvezza; la follia scelta e condanna. Il movimento che seguiremo nel tracciare virtualmente questa parabola sarà dalla poesia alla follia e dalla follia alla poesia; non un movimento ciclico chiuso di andata e ritorno, ma un moto aperto a spirale: da vocazione a scelta, da scelta a condanna, da condanna a salvezza, secondo i significati di poesia e follia che abbiamo precisato prima.

Di vocazione alla poesia si può propriamente parlare per Alda Merini, vocazione intesa come richiamo infantile, tensione mai sopita, che ha plasmato la sua identità. Pier Paolo PASOLINI parla di “età addirittura prepuberale” dei suoi primi versi e si dichiara stupefatto di questa precocità: “ché di fonti per la bambina Merini non si può certo parlare: di fronte alla spiegazione di questa precocità, di questa mostruosa intuizione di una influenza letteraria perfettamente congeniale, ci dichiariamo disarmati” (87).

Il talento della poetessa viene presto scoperto dai grandi della letteratura italiana degli anni quaranta. Dopo la guerra, la famiglia della Merini, precedentemente sfollata nel paese di Trescate, rientra a Milano e si ritrova ad abitare (vedi DI BENNARDO) accanto alla casa di Giacinto Spagnoletti², frequentata da: Giorgio Manganelli, Luciano Erba, David Maria Turoldo, Salvatore Quasimodo, Pier Paolo Pasolini, Maria Corti. Sarà la sua “prima società poetica”:

Io ero la più giovane di quei poeti e la meno istruita, e mi fu data la *Storia della letteratura* di De Sanctis. La scelta dei testi da leggere in età adolescenziale fu dunque ispirata dalle indicazioni di Manganelli, Spagnoletti, Erba, Camillo De Piaz, Turoldo, Quasimodo che, di volta in volta, mi raccomandavano le loro letture preferite. Potei così interiorizzare la cultura di quei grandi personaggi e conoscerli nel loro intimo.

MERINI 1994: 31

Parallelamente all’approvazione della critica letteraria, la Merini incontra l’opposizione dei genitori. Così ricorda la madre: “Ostacolava le mie aspirazioni letterarie. Era figlia di una maestra, veniva da famiglia colta, ma non voleva neppure sentir nominare la parola ‘cultura’. E in casa comandava lei” (MERINI 2007a: 139). E così narra l’emblematica reazione del padre alla sua prima recensione poetica:

Avevo quindici anni quando tornai a casa con la prima recensione a una mia poesia. Non stavo nella pelle per l’emozione. La portai subito a mio padre, la persona che mi era più cara, gridando: “Guarda, papà, che cosa scrive Spagno-

² Grazie al quale viene antologizzata, giovanissima, con due poesie, *Il gobbo* e *Luce*, pubblicate in SPAGNOLETTI.

letti di me”. Lui, senza in fiatare, me la strappò dalle mani e la fece in mille pezzi. Poi mi fissò negli occhi: “Ascoltami, cara, la poesia non dà il pane”, mi disse serio. Era un uomo di buon senso.

MERINI 2007a: 135

Non solo la sua vocazione poetica, ma anche le sue aspirazioni di donna, che non rientravano nei canoni sociali, si scontrano con le aspettative della famiglia nei suoi confronti. Più per dovere che per amore, all'età di ventidue anni, Alda Merini sposa Ettore Carniti, uomo lontano dalle sue frequentazioni letterarie. In *La pazza della porta accanto* racconta questa scelta forzata, che sarà per lei motivo di grande sofferenza e tensione psichica:

mio padre aveva capito il mio destino di monaca e l'aveva aiutato. Mia madre lo aveva combattuto, dicendo che una donna che vive nel mondo avrebbe sofferto molto di più di una sciocca carmelitana dietro le sbarre. Lei non sapeva che cosa potessero dire le sbarre per una persona che cerca il silenzio, la solitudine e un dialogo diretto con Dio e così mi fece fare una famiglia, quasi mi obbligò a sposarmi. A mia madre questo non l'ho mai perdonato: scaraventarmi in un mondo che mi è così ostile, mentre io volevo pochi centimetri di cella.

89

Viene, così, a ordirsi una sorta di complotto familiare e sociale, ai danni della donna e del poeta. Su questo sfondo va collocata e interpreta la presunta follia di Alda Merini, parola che non è mai riuscita a scrollarsi di dosso.

Follia: scelta e condanna

La poetessa nega la propria follia e la follia stessa in quanto malattia mentale: “la malattia mentale non esiste, ma esistono gli esaurimenti nervosi” (MERINI 1997: 135). E semmai esiste, “esiste solo nei riflessi onirici del sonno e in quel terrore che abbiamo tutti, inveterato, di perdere la nostra ragione” (MERINI 1997: 123). In particolare, la Merini condanna la confusione che si è fatta “tra la poesia e la malattia”, laddove si è voluto cercare nella sua poesia il riflesso poetico di una forma clinica. Leggiamo in *Fogli bianchi*:

Si è fatta troppa confusione tra la mia poesia e la mia vita, anzi direi tra la poesia e la malattia. La poesia, semmai, è la liberazione del male, come la preghiera è la liberazione dal peccato. Per questo, se può piacere ai critici aggiungere un che di perverso all'atto creativo puro, io ne dissento, perché mai come quando scrivo mi sento atta a vivere e a proliferare.

MERINI 1987: 7—8

La pazzia per la Merini è la diagnosi che la società opera ai danni di chi, come lei, vorrebbe realizzare le proprie aspirazioni, passioni di donna e poeta ed è, di conseguenza, dichiarato malato: pazzo, essendo queste non conformi ai costumi vigenti. In una società in cui il potere è detenuto dagli uomini, in un ordine costituito e garantito, la donna è soggetta al delirio, anzi, educata a esso:

Sì, perché la donna viene educata al delirio. La istruiscono fin da bambina al feticismo: deve amare le pentole, venerare gli oggetti della casa, tenerli puliti, accudirli. Il focolare diventa il simbolo della matriarcalità. Neppure il femminismo è riuscito a sradicare queste simbologie. Infine ci si sente impazzire tra i feticci. I panni addosso si fanno pesanti. Ecco perché, in preda ad una crisi, la prima cosa che fa un folle è di strapparsi i vestiti.

MERINI 2007a: 145—146

La follia diventa, dunque, *scelta* obbligata, destino di alterità, paragonabile a quello dei barboni, come Titano, uno degli amori della Merini: “Se Titano aveva scelto il barbonaggio, io avevo scelto la follia” (MERINI 2007a: 36). La follia è *scelta* di alterità, ma anche condanna della società. Nel 1965 la Merini subisce il primo internamento — con la diagnosi di schizofrenia — che durerà sette anni. L’episodio scatenante, quello che in psichiatria è definito “esordio psicotico”, viene raccontato in *La pazza della porta accanto*:

Un giorno ho perso il contatto, sono andata su tutte le furie e ho picchiato mio marito. Forse era soltanto un momento di stanchezza, Ettore andava sempre in giro, questo mi esasperava. Mio marito, terrorizzato, ha chiamato l’ambulanza. Ma la più spaventata ero io: mi sono trovata al cospetto di una parte di me che non conoscevo. Non sapevo neanche che esistessero i manicomi: è stata una rivelazione orrenda.

144

Inizia, così, la carriera manicomiale della Merini (vedi REDAELLI 2012). Nel *Diario di una diversa* la poetessa ci lascia la sua straziante e luminosa testimonianza. Il quadro complessivo del manicomio è quello di “una istituzione falsa, una di quelle istituzioni che, create sotto l’egida della fratellanza e della comprensione umana, altro non servono che a scaricare gli istinti sadici dell’uomo” (MERINI 1997: 42—43). La definizione più frequente è quella d’inferno:

Ci si aggirava per quelle stanze come abbruttiti da un nostro pensiero interiore che ci dava la caccia, e noi eravamo preda di noi stessi; noi eravamo braccati, avulsi dal nostro stesso amore. Eravamo praticamente le ombre dei gironi danteschi, condannati ad una espiazione ignominiosa che però a differenza dei peccatori di Dante, non aveva dietro di sé colpa alcuna.

MERINI 1997: 100

La stessa definizione — “inferno” — userà la Merini anche dopo essere uscita dal manicomio, a denuncia dello stigma della follia che ormai avrebbe segnato la sua vita:

Il manicomio che ho vissuto fuori e che sto vivendo non è paragonabile a quell'altro supplizio che però lasciava la speranza della parola. Il vero inferno è fuori, qui a contatto degli altri, che ti giudicano, ti criticano e non ti amano.

MERINI 1997: 137

Lo stigma è addirittura doppio, in quanto pazza e poetessa: “La gente al mio ritorno mi ha riconosciuta, soppesata, dileggiata, offesa, respinta e riacettata. Devo chiedere scusa ad ogni donna di malaffare, ad ogni lavandaia, ad ogni oste di essere una poetessa” (MERINI 1990: 58). Nelle opere della Merini c'è una doppia critica: all'istituzione manicomiale, ma anche alla Riforma Basaglia, che ha portato, nel 1978, alla chiusura degli ospedali psichiatrici in Italia: “Leggevo ieri su ‘la Repubblica’ che Basaglia, chiudendo i manicomi, per un certo senso ha fatto male. È vero: al modo come ci hanno ridotto nella società, non ci riesce più di vivere, anche perché la società ci è ostile” (MERINI 1997: 79).

La salvezza della poesia

Contro i meccanismi di potere psichiatrico ed esclusione sociale Alda Merini ha impugnato l'arma della scrittura. Grazie alla “vocazione salvifica della parola” (MANGANELLI, 11) la poetessa non si è lasciata sopraffare. Qui la parola “salvezza” ha il duplice significato di scampo e rivalsa. Salvare la poesia vuol dire per la Merini salvare la sua identità più profonda, la vocazione poetica, “lo spirito iniziale”, come afferma nel *Diario*: “ho fatto un libro, e vi ho anche cacciato dentro la poesia, perché i nostri aguzzini vedano che in manicomio è ben difficile uccidere lo spirito iniziale, lo spirito dell'infanzia, che non è, né potrà mai essere corrotto da alcuno” (MERINI 1997: 99—100).

Sia il *Diario* sia la *Terra Santa* sono opere postume all'esperienza manicomiale; la prima — “opera lirica in prosa” (133), come la poetessa stessa la definisce — scritta a distanza di circa vent'anni, la seconda — in versi — pochi anni dopo. Entrambe — fiorite dal grembo di un lungo silenzio — sono un atto di rivincita sulla vita, come spiega Maria CORTI: “Dapprima lei vive all'interno di una realtà tragica in modo allucinato e sembra vinta; poi la stessa realtà irrompe nell'universo memoriale e da lì è proiettata nell'immaginario e diviene una visione poetica dove ormai è lei a vincere, a dominare, non più la realtà” (V).

Riguardo alla genesi del *Diario*, leggiamo nella *Aggiunte in Margine al Diario*:

Il Diario non è solo sereno come scrittura e come stesura di racconto, ma è anche stato scritto in un momento particolarmente sereno (vent'anni dopo), se serena può dirsi la lenta dipartita del proprio coniuge. Forse la volontà stessa di sconfiggere il male dell'altro, di riuscire a vincerlo con la parola ha fatto scatenare questa rivalsa che io definirei unica al mondo.

138

Nei versi della *Terra Santa*, scritti senza la “serenità” di una lunga distanza di tempo, oltre la “volontà di sconfiggere il male” e la “rivalsa”, si sente, in particolare, l'urgenza di recuperare la propria voce poetica, il “canto” salvato a dispetto di ogni attentato manicomiale:

Io ho scritto per te ardue sentenze
 ho scritto per te tutto il mio declino;
 ora mi anniento, e niente può salvare
 la mia voce devota; solo un canto
 può trasparirmi adesso dalla pelle
 ed è un canto d'amore che matura
 questa mia eternità senza confini.

1998: 82

La poesia della *Terra Santa* è, inoltre, una “esequie al passato”, il canto dell'uscita dalla “trappola” del silenzio:

Io sono certa che nulla più soffocherà la mia rima,
 il silenzio l'ho tenuto chiuso per anni nella gola
 come una trappola da sacrificio,
 è quindi venuto il momento di cantare
 una esequie al passato.

94

Il recupero della parola poetica è stato per la Merini un lungo e terapeutico percorso dalla psicanalisi al canto, “ovvero dalla scrittura terapeutica alla poesia salvifica (in versi o in prosa)” (PARMEGGIANI, 179). Ci sembra, in questo contesto, importante osservare le analogie e differenze tra un percorso di scrittura analitico-terapeutica e uno letterario. Stefano FERRARI riconosce nella scrittura:

un'intrinseca capacità, diciamo, auto-terapeutica, in quanto essa funziona sostanzialmente come una modalità di lavoro del lutto, di cui riprende i percorsi e i modi, potendo contare inoltre su precise tecniche di scissione e sdoppiamento che permettono una presa di distanza e una elaborazione rispetto al vissuto traumatico.

208

Pur vedendo una convergenza tra i due percorsi, FERRARI, però, non li sovrappone:

I percorsi della terapia e della riparazione e quelli della scrittura e della letteratura sono in qualche misura [...] convergenti, ma certamente non sovrapponibili. [...] purtroppo non possiamo omologare arte e riparazione, nel senso che a un'arte più perfetta corrisponde una riparazione più riuscita: a distruggere questa illusione [...] bastano i tanti esempi di grandi artisti malati e infelici nonostante la perfezione delle loro opere.

202

Pensiamo ai poeti Dino Campana e Sylvia Plath, il cui disagio mentale, con le esperienze dolorose ad esso correlate, prima tra tutte quella manicomiale, li ha portati al silenzio e al suicidio. Per la Merini, invece, possiamo evidenziare due aspetti della scrittura poetica che hanno avuto senz'altro una valenza "intrinsecamente" terapeutica.

Il primo è il lavoro con la memoria. Sia nel *Diario* sia nella *Terra Santa* la poetessa scrive di un vissuto lungo e doloroso, distanziato nel tempo, anche di decenni (come nel caso del *Diario*). È chiaro che, trattandosi di letteratura, chi scrive si concede ogni libertà di rielaborazione finzionale e lirica, funzionale alla sua ispirazione, alla sua voce, allo stile, al desiderio di comunicare poeticamente. Secondo FERRARI, oltre la libertà creativa dell'artista, è la memoria stessa che inventa: "il ricordo infatti costituisce sempre una forma di rielaborazione e correzione del passato, in quanto la nostra memoria funziona come una specie di lente deformante. [...] la memoria è sostanzialmente una forma di vera e propria invenzione" (188). In questo lavoro con la memoria resta comunque una regione insondabile e muta. È il silenzio dell'indicibile, del sepolto: scacco dialogico della comunicazione. Questo diario taciuto la poetessa lo definisce "una lapide tristissima":

Come ho già detto nel mio "Diario", quello che scrivo qui non è veritiero né verosimile, in quanto racconto l'orrido in maniera idilliaca. Forse un giorno scriverò il vero diario, fatto di pensieri atroci, di mostruosità e di voglia innaturale di uccidersi. Il vero diario è nella mia coscienza ed è una lapide tristissima, una delle tante lapidi che hanno sepolto la mia vita.

MERINI 1990: 84

C'è, dunque, oltre al *Diario* dell'esperienza manicomiale ricordata e reinventata dalla memoria, un altro diario, quello degli eventi nella memoria sepolti, volutamente dimenticati: "il vero *Diario* non è mai stato scritto e io sola — la mia anima — ne è l'unica depositaria. Su questi terreni sepolti giocano finemente gli psichiatri per aprire ancora oggi nuovi alveoli di incessante dolore" (MERINI 1997: 135).

Il secondo valore terapeutico della scrittura poetica è la costruzione di un sistema di simboli e metafore necessarie a comunicare la dimensione interiore del poeta, il vissuto, in particolare il più doloroso. FERRARI spiega come il “processo di simbolizzazione”:

è a sua volta parte integrante della funzione riparativa della scrittura, sia nella sua dinamica transferale, appoggiandosi a un destinatario reale che assorbe le caratteristiche simboliche del Super-io, sia in quanto lo sdoppiamento tra l'io che vive e l'io che scrive permette quella necessaria “distanza psichica” nei confronti dell'evento traumatico, che è il presupposto di ogni trasformazione simbolica; sia infine nel senso che chi scrive cerca di comunicare l'esperienza attraverso simboli, ossia degli espedienti retorici che costituiscono gli equivalenti emozionali dell'esperienza stessa.

194

Nella *Conclusione* del *Diario* la Merini dichiara, confermando in certo modo quanto suddetto, che: “i fatti sono simbolici — e così i protagonisti, ma l'autrice ancora vive e vorrebbe che questo crimini cadesse dalle carni di chi come lei ha patito e continua a patire il più efferato degli Inferni” (133).

La “terapia” della scrittura, il recupero del “canto” non sarebbero stati possibili senza la presenza, in manicomio, di una figura importante, cui la poetessa dedica lettere, poesie, pagine di diario amorevoli e grate: il dottor Enzo Gabrici, che nei suoi libri chiama “il dottor G.”³. Di lui scrive nel *Diario*⁴: “Mi tenne con sé, visto che i miei parenti mi avevano mandato al diavolo e mi rieducò alla letteratura, l'unica fonte di vita alla quale potevo aggrapparmi per non morire” (150). È a questo psichiatra che dobbiamo l'intuizione della terapia più efficace per la poetessa: quella della parola. Così la MERINI racconta il suo ritorno alla scrittura:

Un giorno, senza che io gli avessi detto mai nulla del mio scrivere, mi aperse il suo studio e mi fece una sorpresa. “Vedi” disse, “quella cosa là? È una macchina per scrivere. È per te per quando avrai voglia di dire le cose tue”. Io rimasi imbarazzata e confusa. Quando avevo scritto il mio nome e chi ero, lo guardai sbalordita. Ma lui, con fare molto paterno, incalzò: “Vai, vai, scrivi”. Allora mi misi silenziosamente alla scrivania e cominciai: “Rivedo le tue lettere d'amore...”. Il dottor G. si avvicinò e dolcemente mi sussurro in un orecchio: “Questa poesia è vecchia ne voglio delle nuove”. E gradatamente, giorno per giorno, ricominciarono a fiorirmi i versi nella memoria, finché ripresi in pieno la mia attività poetica.

1997: 64—65

³ Alda Merini gli dedica anche un libro *Lettere al dottor G.* (2008).

⁴ Il quale è “liberamente tratto dalla cartella del dottore Enzo Gabrici” (MERINI 1997: 150).

Secondo il dottor GABRICI “la creazione attraverso l’arte poetica è stata il suo [della Merini] balsamo” (7), grazie alla “sua forza di artista [...] è uscita vittoriosa dalle violenze di false culture scientifiche” (11). Dal suo punto di vista la guarigione della Merini è dovuta:

alla sua meritoria realizzazione nel sociale attraverso l’espressione poetica. La sua inclinazione artistica era stata a lungo soffocata dai problemi della vita quotidiana, non aveva avuto modo di manifestarsi né, tantomeno, di essere valutata e apprezzata, e questo le aveva causato una grande sofferenza, che si era poi trasformata nella sintomatologia psicopatologica.

2—3

Rivalsa e terapia, psicanalisi e canto: la Merini si “salva” scrivendo. Nonostante l’esperienza del disagio mentale, la “scelta” e “condanna” della follia, l’internamento manicomiale e lo stigma che ne deriva, Alda Merini è riuscita, attraverso la scrittura, a costruire la sua identità di donna e poeta, lasciandoci pagine straordinarie di letteratura.

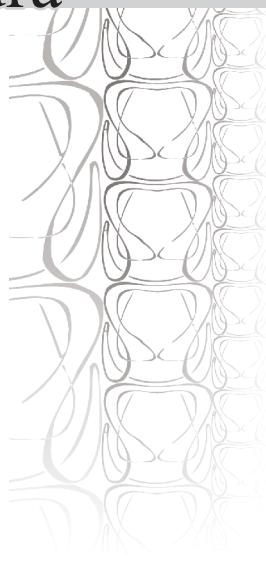
Bibliografia

- CORTI, Maria, 1998: “Introduzione”. In : Alda MERINI: *Fiore di poesia*. Torino, Einaudi.
- DI BENNARDO, Filippo Giuseppe, 2009: *Poesia e follia. Alda Merini. La poesia della follia*. Brescia Edibom.
- FERRARI, Stefano, 2007: *La scrittura infinita. Saggi su letteratura, psicoanalisi e riparazione*. Nicomp.
- GABRICI, Enzo, 2007: “Prefazione”. In : Alda MERINI: *Lettere al dottor G*. Milano, Rizzoli.
- MANGANELLI, Giorgio, 1997: “Prefazione”. In : Alda MERINI: *L'altra verità. Diario di una diversa*. Milano, Rizzoli.
- MERINI, Alda, 1987: *Fogli Bianchi*. Biblioteca Cominiana.
- MERINI, Alda, 1990: *Delirio amoroso*. Il melangolo.
- MERINI, Alda, 1994: *Reato di vita. Autobiografia e poesia*. Melusine.
- MERINI, Alda, 1997: *L'altra verità. Diario di una diversa*. Milano, Rizzoli.
- MERINI, Alda, 1998: *Fiore di poesia*. Torino, Einaudi.
- MERINI, Alda, 2007a: *La pazza della porta accanto*. Bompiani.
- MERINI, Alda, 2007b: *Nera novella*. Milano, Rizzoli.
- MERINI, Alda, 2008: *Lettere al dottor G*. Frassinelli.
- PARMEGGIANI, Francesca, 2002: “La folle poesia di Alda Merini”. *Quaderni d'Italianistica*, Vol. XXIII, N° 1.
- PASOLINI, Pier Paolo, 1954: “Una linea Orfica”. *Paragone*, N° 60, Sansoni.
- REDAELLI, Stefano, 2010: “Il senso della vita (e della follia) in Alda Merini”. *Nuova Umanità* XXXII, giugno, 192.
- REDAELLI, Stefano, 2012: “Tre punti di vista sulla follia: Mario Tobino, Alda Merini, Carmelo Samonà”. *Rassegna Europea di Letteratura Italiana*, N° 39.
- SPAGNOLETTI, Giacinto, 1950: *Poesia Italiana Contemporanea*. Guanda.

Nota bio-bibliografica

Stefano Redaelli ha conseguito il dottorato in Fisica e il dottorato in Letteratura presso l'Università di Varsavia. Docente e ricercatore di letteratura italiana alla Facoltà di "Artes Liberales" dell'Università di Varsavia. S'interessa dei rapporti tra scienza, follia, spiritualità e letteratura. Un elenco delle pubblicazioni sul sito: <http://www.obta.uw.edu.pl/en-396>.

La visione della donna nella letteratura



MARTA KOBIELA-KWAŚNIEWSKA

Universidad de Silesia

Los modelos de mujer y las sexualidades disidentes en las novelas de Lucía Etxebarria *Amor, curiosidad, prozac y dudas* y *Beatriz y los cuerpos celestes*

ABSTRACT: The Women's Models and Alternative Sexuality in the Novels of Lucía Etxebarria *Love, Curiosity, Prozac and Doubts* and *Beatrice and the Heavenly Bodies*

The main aim of this article is to present ways in which a controversial Spanish novelist, Lucía Etxebarria, expresses and subverts traditional social models and sexual identity of Spanish women at the end of the twentieth century by creation of female protagonists such as a promiscuous girl, a workaholic executive or a housewife that tend to deconstruct socially normative conceptualizations of their roles and sexuality and they search for alternative constructions of feminine identity, both social and sexual one. It seems that a lesbian model of relationship is alternative to a monogamous compulsory heterosexuality.

KEY WORDS: Spanish feminine literature, women's sexual identity, lesbian model, Lucía Etxebarria.

El presente análisis de la narrativa femenina española lo situamos en un momento en que la mujer en España está completamente liberada de las limitaciones que antes le imponía el régimen franquista, en una época que favorece el avance igualitario femenino, su conciencia independiente que transforma a la mujer en verdadera dueña de su destino individual, ampliando así perspectivas desde las cuales se puede estudiar su papel social y la identidad femenina en función de su sexualidad, factor que en la época de Franco fue unívocamente definido. De modo recordatorio podemos describir la situación social de la mujer frente a la del hombre durante la dictadura franquista en términos de desigualdad y discriminación jurídica de la mujer, de su replegamiento al ámbito de lo doméstico, de la dependencia femenina y sometimiento al poder patriarcal,

ejercido primero por el padre y después por el marido, hasta imputarle a la mujer las características de inferioridad: sumisión, dulzura, abnegación, obediencia, espíritu de sacrificio (MARTÍNEZ QUINTEIRO 188).

La España democrática de los años noventa del siglo XX, con su bonanza económica y la sociedad de consumo, también experimenta profundos cambios socioculturales que resultan en la creación de nuevos modelos vitales y en la redefinición de los comportamientos y papeles de mujer sancionados por la tradición patriarcal. La literatura de autoría femenina de aquel entonces responde a los cambios sociales con la proliferación de obras que emprenden el esfuerzo de la transformación y el cuestionamiento del orden dominante sustituyéndolo con el protagonismo femenino y la transgresión de la tradición, como es el caso de la narrativa de Lucía Etxebarria. La literatura de mujeres en España tiene una larga tradición que se remonta al siglo XIV (Leonor López de Córdoba [s. XIV], Teresa de Ávila [s. XVI], María de Zayas [s. XVII]), pero el boom de la narrativa femenina de los 70 y los 80¹ y el del fin del segundo milenio no tiene precedente en la historia de España; de ahí que hablemos de su heterogeneidad estilística y temática, centrándonos en los modelos socio-literarios de mujer, vigentes y cuestionados por las mismas protagonistas (roles sociales asignados como legado del pasado franquista y el patriarcado), y aquellos a los que aspiran, es decir, nuevos modelos identitarios de sexualidad femenina (el lesbianismo), tomando como referencia dos novelas de Lucía Etxebarria: *Amor, curiosidad, prozac y dudas* (1997) y *Beatriz y los cuerpos celestes* (1998, galardonada con el Premio Nadal 1998), mediatizadas y criticadas ferozmente por su irrupción en el actual canon literario español, establecido y controlado por los círculos masculinos.

La perspectiva femenina de experimentar e interpretar la realidad circundante constituye una alternativa a la “hegemonía de la mirada masculina, blanca, occidental burguesa y heterosexual” (REDONDO GOICOECHEA 2009: 3), y esa focalización femenina incluso es capaz de convertirse en una cultura propia, en un acto de autoconcienciación, lo que confirman las palabras de A. REDONDO GOICOECHEA (2009: 3—4):

Sin duda, la mirada de las mujeres está completando nuestra cultura occidental, pero, desgraciadamente, no la de todas las mujeres, sino la de aquellas que no se han olvidado de mirar el mundo en femenino o que han reaprendido a hacerlo, y defienden esta mirada como una cultura propia; no se nace mujer... hay que querer serlo como dice Judith Butler, y en cambio, no decía

¹ Como advierte M. ПОТОК (69—70), “Al lado de la nómina de autoras veteranas –Rosa Chacel, Ana María Matute o Carmen Martín Gaité–, surgen nuevos nombres femeninos que se van incorporado al panorama literario [...]: Nuria Amat, Paloma Díaz-Mas, Cristina Fernández Cubas, Adelaida García Morales, Marina Mayoral, Rosa Montero, Ana María Moix, Lourdes Ortiz, Soledad Puértolas, Esther Tusquets”. Al segundo *boom* de escritoras pertenece, por antonomasia, Lucía Etxebarria.

Simone de Beauvoir². [...] En cambio ahora, en el siglo siguiente, Butler añade a las dos diferencias habituales entre los sexos: las fisiológicas (las llamadas propiamente sexuales) y las sociales (habitualmente llamadas de género) una tercera marca que me gustaría llamar la querencia; es decir, la concienciación, el acto de voluntad personal de querer ser mujer, como indispensable en la consecución de una epistemología femenina.

Los rasgos de la perspectiva femenina citados anteriormente, por supuesto, los encontramos en la personalidad y la obra narrativa de Lucía Etxebarria, escritora muy beligerante y comprometida con su feminismo, que ha marcado su presencia en el panorama literario español a partir de temas de cotidianidad femenina y, en particular, de las sexualidades femeninas alternativas. Lucía Etxebarria debuta como escritora en 1996 publicando las biografías de dos estrellas del rock de los años noventa, Kurt Cobain y Courtney Love. En sus obras posteriores, junto al protagonismo femenino también van a cobrar importancia el motivo de la música pop y el mundo de las drogas, que se convierten en hilos temáticos de las dos novelas analizadas.

La teoría feminista lesbiana surgió como respuesta al heterosexismo de la cultura dominante y al sexismo del Movimiento de Liberación Gay configurado por los hombres, y “ha problematizado la heterosexualidad como una institución central para el mantenimiento del patriarcado y de la opresión de la mujer dentro de éste” (SELDEN, WIDDOWSON, BROOKER 300). A grandes rasgos podemos decir que la teoría feminista lesbiana critica la heterosexualidad obligatoria³, pone énfasis en la identificación de la mujer y en la necesidad de la creación de una comunidad femenina alternativa.

La historia del lesbianismo, como señala Carmen DE URIOSTE AZCORRA (2009: 104), sufre de la invisibilidad en el espacio mediático español de los años noventa del siglo XX⁴ en comparación con la presencia de la cultura gay, situación que mejora al iniciarse el nuevo milenio y con la aportación de nueva generación de escritoras como Lucía Etxebarria, Lola Van Guardia, Luisa Etxenike, Mabel Galán, Illy Ness, Carmen Nestares, María Xosé Queizán y Olga Guirao, interesadas en el tema comúnmente marcado por su ausencia, tabú o perversión.

Las dos novelas de Etxebarria ofrecen paradigmas alternativos de sexualidad femenina desafiando al modelo heterosexual difundido por la cultura franquista y representado por Ana, la protagonista de la novela *Amor, curiosidad, prozac*

² Recordemos que para Beauvoir la diferencia entre hombres y mujeres la provocaba la educación. Su famosa frase “no se nace mujer, se llega a serlo” (Simone de BEAUVOIR 1998 [1949]) responsabilizaba de la feminidad a la educación.

³ El concepto de *heterosexualidad obligatoria* ha sido tratado por primera vez por Gayle Rubin en 1975 y posteriormente difundido por Adrienne Rich en su ensayo *Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence* de 1980.

⁴ La textualidad lesbiana de los noventa del siglo XX ha sido tratada por las siguientes autoras: Rosa Chacel, Gloria Fuertes, Ana Rossetti, Esther Tusquets y Ana María Moix.

y *dudas*. Recordemos que la heterosexualidad obligatoria o coactiva se percibe como único comportamiento sexual femenino junto a la sumisión, humildad y el papel del ángel de la casa y se convierte en perfecto reflejo del ideario sociocultural de la feminidad franquista. A otras sexualidades alternativas se suma el homoerotismo, que es un modelo político en la novela *Beatriz y los cuerpos celestes*, y la heterosexualidad promiscua declarada por Cristina, la hermana pequeña de Ana, cuya promiscuidad se debe a la desbordada liberación sexual en la España democrática y a la ausencia de la figura del padre que recompensaba al relacionarse con hombres maduros en la búsqueda del cariño. A continuación abordaremos más detalladamente los modelos sociales de mujer española y los arquetipos de la sexualidad femenina vigentes en la España del siglo XX.

En la novela *Amor, curiosidad, prozac y dudas*, al estudiar las tres biografías de hermanas Gaena, estructuradas en una forma polifónica, encontramos tres modelos de mujer española con sus respectivas sexualidades que muestran un gran avance de la sociedad femenina española tanto en su plena incorporación a la vida socioprofesional como en la transgresión de la heterosexualidad obligatoria. Ana, la hermana mayor, es la tradicional ama de casa, mujer que ha sacrificado su desarrollo personal y educación académica para dedicarse exclusivamente a las labores domésticas en su casa natal y, posteriormente, en su propio hogar al lado del hombre que le garantiza el bienestar económico que superficialmente recompensa el vacío sentimental que ella siente hacia su pareja. Su vida depende de los hombres, del marido y de su hijo, del ritmo de tareas que la sociedad tradicional asigna a la mujer como propias llevando a la desolación a la protagonista, abatida por la rutina diaria, el desamor matrimonial, la ruina personal y emocional que intenta subsanar cayendo en la adicción a las pastillas para dormir, adelgazar o estimular el ánimo. Ana, como arquetipo de mujer tradicional, ángel del hogar, representante de heterosexual monógama, se considera a sí misma fracasada personalmente porque no ha superado el pecado de la pérdida de la virginidad en el acto de violación hecho por Antonio, su único y primer amor. Ese complejo conjunto del agobiante modelo tradicional de mujer del hogar va a convertirse en la fuerza motriz para su rescate personal al divorciarse e independizarse de su marido y, por ende, de toda la tradición patriarcal, de la opresión masculina y olvidar la violación experimentada que aniquiló el valor de su personalidad. Su modelo de mujer tradicionalmente educada que limpia la mancha de pecado, ajeno a su voluntad y mentalidad católica, sobrepuesto al materialismo de la época, se revela en la siguiente cita:

Antonio me había tratado como una puta y yo había organizado toda mi vida para demostrarle a él, al mundo y a mí misma que no lo era. [...] yo, que lo tengo todo, todo lo que acumulé para demostrarle a Antonio que sobreviviría, que valía mucho más de lo que él se creía: el suelo de gres, la cristalería Ruiz de la Prada, el sofá Roche Bobois [...], el salón que merecería figurar en las

páginas centrales de *Elle* decoración, el marido guapo y brillante, el armario repleto de modelos de Sibila y Jesús del Pozo. Lo tengo todo alrededor, pero ya no tengo nada dentro.

ETXEBARRIA 2010: 251

Rosa, la hermana mediana de Gaena, representa el modelo de mujer emprendedora, bien educada, ejecutiva agresiva, independizada, ofreciendo así un modelo alternativo al tradicional, donde la mujer dejó atrás la esfera privada del hogar y la familia y se realiza en la esfera pública. También el modelo de su sexualidad disidente se ve impactado por el cambio sociocultural, ya que Rosa representa el modelo homosexual lesbiano no proclamado públicamente, sino bien ocultado, que solo se da a conocer al examinar su armario, una metáfora de su doble identidad, de dos yos, el de cara al público y el privado, un secreto confesado por la misma protagonista:

El armario en el que almaceno mi ropa de trabajo exhibe un orden meticuloso. [...] En el armario contiguo, el destinado al resto de mi ropa, reina el caos. [...] Supongo que este armario dividido en dos podría interpretarse como una metáfora de mi personalidad.

ETXEBARRIA 2010: 86—87

Podemos constatar que esa dualidad de Rosa se debe a la carencia de modelos culturales lesbianos aceptados por la sociedad española de aquel entonces, de ahí que experimente dudas en proclamar definitivamente su sexualidad.

Cristina, la hermana menor de Gaena y oveja negra de la familia, representa el modelo de una joven universitaria sexualmente promiscua, democráticamente liberada que sigue el rumbo de la vida consumista (drogas, alcohol). Su modelo de heterosexualidad promiscua no sólo se explica por el cambio sociocultural sino que tiene sus motivaciones en la estructura patriarcal de la familia con la influencia incuestionada del padre como pilar protector, la que ella no experimentó. Lo confirman las palabras de M. JOSÉ PORRO HERRERA: “Cristina ha duplicado la ausencia del padre volcando en el sexo la transferencia del deseo del padre, de ahí su promiscuidad y la insatisfacción que la embarga” (167). Los psicoanalistas también explican la heterosexualidad promiscua de Cristina relacionándola con la figura del padre: “La explicación más obvia, la de psicoanálisis de a duro, es aquella que me daban mis terapeutas, esa historia de que yo ando buscando al padre que me abandonó y por eso me cuelgo con tíos mayores que yo, tranquilos, responsables y de aspecto protector” (ETXEBARRIA 2010: 187).

En apariencia, Lucía Etxebarria construye tres personajes femeninos distintos, y eso corroboran los modelos socioculturales y sexuales adoptados, pero en el fondo existe una unión implícita entre las tres que pone al descubierto Cristina planteándose la siguiente pregunta: “y si por nuestras venas corre la misma sangre del mismo padre y la misma madre, ¿quién nos dice que en el fondo no somos la

misma persona?” (339). Y esa misma persona encarna la lucha por sí misma, el espíritu rebelde hacia los roles tradicionalmente asignados, hacia las imposiciones de los demás al desafiar las vidas anteriores esperando que “nosotras seamos hijas de Lilith” (340), el símbolo del feminismo, del mito, de la lucha e ilusión y no las de Eva, sumisa a Adán. La novela termina con cambios cruciales en la vida de las tres hermanas, insatisfechas con las vidas que llevan, que abogan por la búsqueda y la resistencia a la imagen tradicional de la mujer. Como advierte Alicia REDONDO GOICOECHEA:

lo que la obra cuestiona abiertamente son los usos amorosos que practican estos personajes, la poca autoestima que tienen y, sobre todo, las profesiones equivocadas que desempeñan las tres. [...] Dos de estos personajes cuestionan los modelos opuestos de profesiones femeninas consideradas adecuadas por la mayoría de la sociedad, a saber: Rosa aniquila el modelo de mujer ejecutiva de éxito y masculinizada, que imita fielmente el comportamiento de los hombres; Ana acaba con el modelo de ama de casa tradicional, esposa y madre, que obedece al viejo sistema patriarcal.

2003: 110—111

El modelo en el que se ha encorsetado Cristina, doctora en letras que trabaja de camarera, tampoco se ve adecuado. Los tres modelos socioprofesionales se ven muy insatisfactorios para las protagonistas y las empujan al consumo de ciertas drogas (prozac, éxtasis o somníferos) para soportarlos y, finalmente, a la búsqueda de nuevas oportunidades.

También el desenlace abierto de la novela sitúa a las tres hermanas en una situación de desafío al heterosexismo obligatorio como único modelo sancionado mayoritariamente por la tradición patriarcal con su finalidad reproductiva, ofreciendo modelos de sexualidad alternativos. El proceso de la autoidentificación de las protagonistas parece quedar acabado cuando deciden vivir otras vidas, conscientes de su sexualidad, como admite Rosa:

Porque ahora también ha llegado mi momento, y creo que me toca admitir cosas que he estado negándome, creo que debo hacer lo mismo que ha hecho Ana, y recuperarme a mí misma. Reconocer ante el mundo que no me gusta mi trabajo, que no me gustan los hombres, yo que sé... lo que decida que debo reconocer. Recuperar a la niña valiente que era y que dejé de ser cuando crecí.

ETXEBARRIA 2010: 338—339

También en la novela *Beatriz y los cuerpos celestes* Etxebarria ofrece tres personajes de mujer con tres opciones sexuales diferentes sirviéndose de las relaciones filiales entre madre e hija que contribuyeron a determinar las identidades sexuales de su prole. Mónica, drogadicta y heterosexual promiscua, tiene una madre que no la ha querido; Beatriz, nómada en su sexualidad, pero final-

mente declarada lesbiana, tiene una madre que la ha querido demasiado y no ha aceptado el individualismo y la independencia de su hija; y, por fin, Cat, que ha sufrido abusos por su padrastro, ha optado por el lesbianismo. Lo novedoso de esa novela es el trato hacia el amor lésbico, visto no como subversión de la norma sino como la auténtica expresión del amor, y la introducción del lenguaje metafórico referente al cuerpo y las relaciones amorosas femeninas. La metáfora cósmica, la de la órbita cementerio, constituye una clave para explicar los sentimientos femeninos y la sexualidad ambigua de Beatriz en la sociedad patriarcal. Al iniciar la novela, Bea se considera un satélite enviado a la órbita cementerio por el hecho de experimentar una profunda soledad y depresión al evocar a Mónica, su “Tierra”, alma gemela y su amor no correspondido; es una “soledad orbital” de satélites “abandonados por aquellos a los que una vez sirvieron” (ETXEBARRIA 2006: 15) que lleva a su alienación de la sociedad:

fui enviada al mundo con una misión: comunicarme con otros seres [...]. Y sin embargo me he quedado sola, rodeada de otros seres que navegan desorientados a mi alrededor en esta atmósfera enrarecida por la indiferencia [...]. Y aunque sé que no debería ser así, el caso es que me siento a millones de años luz de cualquier señal de vida [...]. Siento que navego en la órbita cementerio.

ETXEBARRIA, 2006: 16

Etxebarria también nos propone otra metáfora del cosmos, “la mujer misma es la Tierra” (EVERLY 310) o mejor dicho, como advierte EVERLY, “varias versiones de planetas que circulan en un universo descontextualizado de los límites que imponen las demarcaciones sexuales tradicionales” (310), lo que confirma Bea diciendo: “Las mujeres que son mundos en sí mismas [...], mundos similares aunque distantes. Mundos todas nosotras, planetas que orbitamos en torno a una fuente básica de energía: el afecto, o su carencia” (ETXEBARRIA 2006: 224).

La posición exiliada de Beatriz se explica con su sexualidad ambigua cuando dice: “Yo puedo amar a hombres y mujeres. No distingo entre sexos” (274), y lo confirma con las siguientes palabras: “si me hubieran preguntado en ese momento si yo era lesbiana o si era heterosexual, e incluso si era bisexual [...] no hubiera sabido qué responder” (284). Es cierto que la sexualidad de Bea no se encasilla en una categoría determinada, pero el desenlace de la novela nos sugiere la preferencia de la protagonista por el amor lésbico que a la vez es una sexualidad elegida y no impuesta.

Al examinar los modelos vitales de mujer española y su sexualidad cambiante vale el concepto de “nomadismo ideológico”, acuñado por Ana SPITZMESSER (249—259), que se convierte así en “un mecanismo primario de defensa femenina contra el ubicuo dogmatismo androcéntrico” (252).

A partir de los diferentes modelos socioprofesionales y sexuales femeninos presentados por Etxebarria en las dos novelas estudiadas, encontramos en las

protagonistas ciertos rasgos comunes que funcionan como características femeninas transgeneracionales de la mujer española de los años noventa del siglo XX, a saber: una deficiente educación sexual en la adolescencia causante de unas relaciones sexuales frustrantes en su juventud, una adicción a los fármacos, una insatisfacción con el propio cuerpo que muy a menudo se recompensa con objetos materiales, unas complicadas relaciones familiares –la incomunicación con la madre y la ausencia del padre con la que las protagonistas han perdido el patrón social de la familia y el amor paterno. Es incuestionable que Lucía Etxebarria con su narrativa ha transgredido y cambiado el canon literario español, sacando del silencio la sexualidad lesbiana y cuestionando el heterosexismo social dominante.

Bibliografía

- BEAUVOIR, Simone de, 1998 [1949]: *El segundo sexo*. Madrid, Cátedra.
- ETXEBARRIA, Lucía, 2006: *Beatriz y los cuerpos celestes*. Barcelona, Ediciones Destino.
- ETXEBARRIA, Lucía, 2010: *Amor, curiosidad, prozac y dudas*. Madrid, Planeta.
- EVERLY, K. 2004: “Mujer y amor lesbiano: ejemplos literarios”. En: *La mujer en la España actual*. J. CRUZ, B. ZECCHI (eds.). Barcelona, Icaria, 297—314.
- MARTÍNEZ QUINTEIRO, M., 2006: “Historia de las mujeres en España: del franquismo a la democracia”. En: *La mujer en la literatura española de los siglos XIX y XX*. M.P. CELMA VALERO, C. MORÁN RODRÍGUEZ (eds.). Segovia, Gráficas Ceyde, 185—192.
- PORRO HERRERA, M. JOSÉ, 2008: “Análisis feminista de la literatura española. Un caso práctico. *Amor, curiosidad, prozac y dudas* de Lucía Etxebarria”. En: *Análisis feministas de la literatura. De las teorías a las prácticas literarias*. B. SÁNCHEZ DUEÑAS, M.J. PORRO HERRERA (coords.). Córdoba, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, 155—173.
- POTOK, Magda, 2010: *El malestar. La narrativa de mujeres en la España contemporánea*. Poznań, Wydawnictwo Naukowe UAM.
- REDONDO GOICOECHEA, Alicia, 2003: “Los modelos de mujer de Lucía Etxebarria”. En: *Mujeres novelistas. Jóvenes narradoras de los noventa*. Alicia REDONDO GOICOECHEA (coord.). Madrid, Narcea, 109—121.
- REDONDO GOICOECHEA, Alicia, 2009: *Mujeres y narrativa. Otra historia de la literatura*. Madrid, Siglo XXI.
- SELLEN, R., WIDDOWSON, P., BROOKER, P., 2010: *La teoría literaria contemporánea*. Barcelona, Ariel.
- SPITZMESSER, Ana, 2000: “Femenismo y novela: reflexiones para una experiencia común”. En: *Escribir en femenino. Poéticas y políticas*. Beatriz SUÁREZ BRIONES et alii (ed.). Barcelona, Icaria, 249—259.
- URIESTE AZCORRA, Carmen DE, 2009: *Novela y sociedad en la España contemporánea (1994—2009)*. Madrid, Editorial Fundamentos.

Síntesis curricular

Marta Kobiela-Kwaśniewska es doctora en humanidades en el ámbito de literatura española; actualmente contratada como profesora auxiliar por la Universidad de Silesia en Katowice. Su labor investigadora se centra en la problemática del diálogo entre culturas y literaturas del polisistema español contemporáneo desde la perspectiva gallego-española. La autora también se dedica a la traducción literaria intercultural (del gallego y español al polaco). Sus últimos trabajos se enfocan en la memoria histórica en la nueva narrativa española sobre la Guerra Civil. Su labor docente comprende actividades relacionadas con la traducción con fines específicos.

MAGDA POTOK

Universidad Adam Mickiewicz de Poznań

Prácticas discursivas en la escritura de mujer Observaciones sobre la narrativa española contemporánea

ABSTRACT: Discursive Practices in Women's Writing. Observations on Contemporary Spanish Fiction

On the basis of contemporary Spanish women writers' fiction we propose to investigate whether besides a series of specific themes there exist any "traits of femininity" inscribed in the literary discourse itself and what are their categories and characteristics. The category of gender is apparent in various aesthetic, narrative and formal examples such as psychological realism, first-person narrative, fragmentarism, incoherent and disordered structures, or multi-perspectivism. Although it has assimilated some elements of the postmodern *episteme* and aesthetics such as the use of metanarrative references, the combination of different refined and popular literary genres or the technique of autofiction, the feminine discourse inclines towards narrative models deriving from the sentimental fiction, with its rhetoric of the extreme and exaggeration.

KEY WORDS: contemporary Spanish fiction, womens' literature, discursive practice, gender studies, postmodern narrative.

La crítica especializada ha puesto de manifiesto que la escritura de mujeres coincide en plantear temas y conflictos comunes¹. Son preocupaciones bien definidas, desarrolladas desde una experiencia, una sensibilidad y una perspectiva específicas, que incluyen e interpretan la situación de la mujer en la sociedad. El peso de la tematología en los estudios de género es fundamental. A este respecto, la crítica feminista puede servir de modelo representativo para el análisis de los patrones semánticos en la era multicultural, como afirma Cristina Naupert.

¹ Las recurrencias temáticas de la literatura femenina fueron objeto de mi estudio publicado en 2010. Véase: POTOK.

Los análisis textuales realizados en el marco de la ginocrítica² han trazado un largo camino en la búsqueda del universo ficcional femenino, afirmando la *diferencia*³ y estableciendo un paradigma literario propio de las mujeres. La imaginación femenina sí existe, afirmaba Patricia Spacks en uno de los estudios más completos dedicado a la literatura femenina: es la que refleja los problemas y las experiencias específicas de mujeres. “Las mujeres dominan su propia experiencia al imaginarla, al configurarla, al escribir sobre ella” (SPACKS 361), puntualiza la autora.

La narrativa femenina manifiesta una clara ambición de representar el mundo de las mujeres y de interrogarse sobre lo que están viviendo en diversos ámbitos de la vida: personal, familiar, corporal, afectivo, social, profesional, etc. Los textos de autoría femenina revelan una dimensión testimonial y una búsqueda de la identidad de las mujeres “utilizando la literatura para su proceso de concienciación” (RUIZ GUERRERO 173).

Dicho esto, cabe preguntarse si esta práctica de autorrepresentación ha configurado un discurso literario propio, con estructuras, estilo y lenguaje diferentes. ¿Existe una estética, una manera de escribir, específicamente femenina? En las páginas que siguen me propongo estudiar si además de una serie de temas específicos podemos señalar algunas “marcas de feminidad” inscritas en el discurso literario, cómo se expresa ese hipotético estilo femenino en la cultura española de hoy, y cuáles son sus categorías y características.

No faltan estudios que suponen la existencia de un discurso femenino con rasgos propios y con usos literarios específicos. Entre las características de la escritura femenina suelen mencionarse: la función expresiva del lenguaje, un estilo reiterativo, fluctuante, inasible o exagerado (RIERA; CIPLIJAUSKAITĖ), la fragmentación y la preferencia por la primera persona narrativa (REDONDO GOICOECHEA 2000; URIOSTE), una mayor minuciosidad en la descripción de las sensaciones y referencias más exactas al mundo de la órbita doméstica (ROMERO; REDONDO GOICOECHEA 2001). En algunos trabajos se sostiene incluso que las mujeres escritoras⁴ sienten la necesidad de rechazar el lenguaje y el discurso heredados para, al negarlo, “descubrir o crear un nuevo modo de expresión que revele lo más hondo del ‘yo’ individual y a la vez representativo de la mujer en general” (CIPLIJAUSKAITĖ 18). En términos similares, el feminismo francés, con Helene Cixous ha aspirado a crear una *escritura femenina* que emane del cuerpo,

² Metodología centrada en la cultura textual de la mujer y en la recuperación de la tradición literaria femenina. Con el término de *ginocrítica*, Elaine SHOWALTER propone distinguir la “crítica feminista” entendida como modelo de interpretación realizada por una mujer lectora del estudio de la mujer como escritora.

³ *Diferencia sexual* y *género*, conceptos centrales del pensamiento feminista, han permitido acercarse al discurso de mujeres con el objetivo de destacar sus particularidades. Para su discusión véase, entre otros: BRAIDOTTI; BUTLER.

⁴ CIPLIJAUSKAITĖ habla en este contexto de “todas las autoras” (29).

considerado como fundamento de la experiencia y una fuente poderosa de creatividad. La demanda de Cixous –marcar la diferencia a través del “discurso corporal”– ha suscitado todo un caudal de planteamientos teóricos y experimentos literarios, desarrollados, entre otras, por la misma autora. También ha suscitado las objeciones de quienes consideran ilusorio un código de comunicación propio de las mujeres: “no creemos que escribir *lo femenino* sea la búsqueda utópica de un lenguaje diferente, construido en el vacío y de espaldas a la tradición literaria y cultural [...]. Porque el lenguaje es uno y las palabras, las de siempre. Lo diferente es la utilización que de ellas puede hacerse, para que digan unas u *otras cosas*” (GALDONA PÉREZ 92).

Mi lectura de los textos escritos por mujeres persigue mostrar que sí hay una distintividad del discurso femenino con respecto a las prácticas textuales, una coincidencia y una proliferación de algunos usos lingüísticos y enunciativos. Sin embargo, cabe insistir en que estas marcas discursivas no tienen que ser exclusivas de la escritura de mujer. Como señalan con razón varias estudiosas (REDONDO GOICOECHEA 2001; HERMOSILLA & CEPPEDELLO), estas características no constituyen una cuestión de esencias sino de grado y, para marcar la diferencia, habría que medirlas en frecuencias de uso.

La narrativa femenina, en su corriente dominante, manifiesta las mismas características de la literatura general, literatura que en las últimas décadas ha marcado una vuelta a la narratividad tradicional, con su estética realista y su “desconfianza hacia la literariedad” (POZUELO YVANCOS 51); esto es, la prosa ha vuelto a los cauces más tradicionales, despojándose del imperativo de la originalidad y la innovación. Estamos, pues, ante una literatura cuya preocupación fundamental es encontrar un público, lo más amplio posible, lo cual, por otra parte, ha sido reprobado por algunas críticas feministas. Susana REISZ (212) califica esta búsqueda del éxito como un “gesto populista”, aduciendo que la clave de la buena acogida de las escritoras “radica en una apariencia de falta de pretensiones estéticas, falta de sofisticación y falta de originalidad” (201). Se puede afirmar así que, en la época actual, los autores, tanto hombres como mujeres, producen mayoritariamente novelas realistas, que incluyen el valor del testimonio y, desde luego, el de la verosimilitud. Este enfoque abarca el mundo de los afectos (en ellos se centrará la narrativa de Adelaida García Morales, Soledad Puértolas, Almudena Grandes, Marina Mayoral, Rosa Regás, Flavia Company y muchas otras escritoras), la realidad social (Rosa Montero, Lucía Etxebarría) o incluso política (Belén Gopegui). Cuando Lucía Etxebarría propone un relato situado en la más cercana actualidad, en un Madrid multicultural, atormentado por la crisis, la incomunicación y la falta de seguridad generalizada, hace una novela (*Cosmofobia*) marcadamente realista, preocupada por su dimensión testimonial, una novela que despierta el interés y compromete la conciencia del lector.

Empero, el discurso femenino no puede ser considerado como un simple acomodo a las formas tradicionales de la narración. Resulta sintomática su asi-

milación de algunos elementos de la *episteme* y de la estética posmodernas, el uso de referencias metanarrativas o la combinación de diferentes géneros literarios, cultos y populares: novela negra, *Bildungsroman*, relato autobiográfico, ensayo, etc. Como muy bien ha puesto de manifiesto Carmen de URIOSTE (203) en su estudio de la narrativa española de los años noventa, las mujeres, con su inclinación a la “subjetividad, fragmentarismo, discursividad, búsqueda de una nueva identidad”, escriben textos de características desestabilizadoras.

En la gran diversidad de las estrategias discursivas utilizadas por las escritoras, hay una característica ampliamente encontrada, que equivale a la técnica de representar el mundo, una focalización desde lo femenino, en su gran mayoría, a través de la primera persona narrativa. Tal como precisan María Paz CEPEDELLO y María Ángeles HERMOSILLA ÁLVAREZ (2013), siguiendo a su vez el trabajo de Alicia REDONDO (2008), la diferencia más importante no radica tanto en el lenguaje como en el sistema de enunciación elegido. Si hemos de encontrar un emplazamiento especial de la escritura de mujeres en el paradigma literario general, sería a través de la perspectiva narrativa. La calidad y la condición de lo distintivo reside aquí: en el ser mujer y en el ver mujer, junto con las circunstancias de la vida que esto conlleva.

Como ya anticipábamos, donde esta visión femenina se manifiesta con mayor frecuencia, es en el uso de la primera persona narrativa que refleja, además de una percepción diferencial y un reclamo de autonomía, una aspiración constante de (auto)representar lo femenino. También supone una apuesta por lo personal y lo subjetivo que “se expresa en visiones parciales, existenciales, aleatorias, claramente diferentes a las formas impersonales que muestran el mundo desde fuera y desde arriba”, según define el sujeto femenino Alicia REDONDO (2008: 38). La voz femenina pone en tela de juicio las prácticas de omnisciencia u objetividad discursiva, apuntando a lo individual y lo relativo, contrario a cualquier autoridad.

El yo enunciativo del discurso femenino remite a la vez a la narradora y a la protagonista del relato. En ocasiones llega a asemejarse a la propia autora, produciendo interferencias entre lo autobiográfico y lo ficcional. La novela de Lucía Etxebarria, *Un milagro en equilibrio*, un relato sobre la maternidad publicado poco tiempo después de dar a luz la autora (2004), está concebida en forma de un diario en forma de carta que la protagonista escribe –en primera persona– a su hija recién nacida. En este y muchos otros relatos Lucía Etxebarria llega a dominar el punto de vista de la narradora, exponiendo sus propias ideas, aquí enfocadas en la desmitificación de la función materna tal como es configurada socialmente.

En clave semejante, en su selección de cuentos, *Nosotras que no somos como las demás*, la autora –en el título y en el prólogo– interviene de forma explícita en representación de otras mujeres, formulando un especie de manifiesto de disconformidad con los modelos culturales existentes: “Algunas mujeres estamos

hartas de [...]. Algunas mujeres no admitimos que [...]. A algunas mujeres no nos gusta que [...]" etc. (ETXEBARRIA, 2004a: 9).

En algunos relatos, la estrategia narrativa se convierte en el tema de la novela. En *La hija del canibal*, Rosa Montero maneja alternativamente la primera y la tercera persona de la mujer narradora que, en un momento dado, se detiene para considerar el asunto:

Creo que ya va siendo hora de que hable un poco de mí. Es decir, ya va siendo hora de que hable un poco de Lucía Romero. Porque me resulta más cómodo referirme a ella: el uso de la tercera persona convierte el caos de los recuerdos en un simulacro narrativo y disfraza el orden de la existencia. [...] En el comienzo de este libro, Lucía Romero estaba atravesando una época muy mala.

MONTERO 1998: 110

Los párrafos que siguen operan cada uno con una instancia narrativa diferente, otorgando la voz por turnos a la primera y tercera persona y revelando, como hacen tan frecuentemente los textos posmodernos, una conciencia meta-ficcional.

La preponderancia de la primera persona favorece el punto de vista de referencia personal y responde al impulso de contar el mundo desde y sobre el yo-mujer. Lo han practicado las escritoras a lo largo de la historia de la literatura y lo siguen haciendo en la época actual: Josefina Aldecoa en su trilogía encabezada por *Mujeres de negro* o Carmen Martín-Gaité en *Lo raro es vivir*, protagonizada y narrada por una mujer-investigadora. Marina Mayoral enfoca en la primera persona la narración de *Recóndita armonía*, considerada por muchos un manifiesto feminista, y Soledad Puértolas su novela *Queda la noche*, relato emblemático de la insatisfacción femenina en el ámbito de los afectos. El yo narrativo promueve los monólogos interiores de *Una vida inesperada* de Soledad Puértolas y la discusión de ideas sobre la vocación femenina en *Entre amigas* de Laura Freixas; en un inquietante soliloquio en *Dame placer*, Flavia Company, refuerza la introspección de la protagonista con una serie de preguntas incisivas: "¿Que por qué actúo así? ¿Que qué me pasa?" (COMPANY 5).

Como ya hemos señalado, la narración en primera persona, aunque preponderante, no es la única que utilizan las escritoras, cada vez más inclinadas a alternar las perspectivas en el transcurso de una novela. De hecho, la pluralidad de perspectivas, a veces confrontadas, pasa a representar otra característica de la escritura femenina al filo del milenio y da como resultado una narrativa polifónica que produce verosimilitud en el sentido narratológico y al mismo tiempo confusión desde el punto de vista epistemológico, tan propia del pensamiento posmoderno.

La multiplicidad de narradores suele ir unida a la alternancia de focalización, aunque no necesariamente a los cambios en la persona narrativa. *Amor*,

curiosidad, prozac y dudas de Lucía Etxebarría está toda narrada en primera persona, aunque varíe la voz (la identidad) narradora, cedida, sucesivamente, a las tres hermanas protagonistas. De manera semejante, Almudena Grandes en *Atlas de geografía humana* introduce a cuatro protagonistas que repasan sus vidas en primera persona. El resultado de esta técnica son “obras-collage” u “obras-mosaico”, formadas por elementos y sujetos muy diversos que contribuyen con su visión particular, determinada por múltiples factores, a configurar un discurso femenino, complejo y multiperspectivista, en la literatura. En términos similares se integran en las novelas textos de distinto orden y estilo. En *Nubosidad variable* de Carmen Martín-Gaité, la narración en sentido estricto (de Sofía) es interrumpida por la correspondencia epistolar (de Mariana, su antigua amiga). En *Mientras vivimos*, Maruja Torres llega a intercambiar las perspectivas de tres personajes diferentes –Regina Dalmau, novelista de éxito, Judit, una joven que la admira, y Teresa, antigua maestra de la primera protagonista– que revelan su visión de las cosas en diversas formas discursivas: narración en tercera persona (Regina), cuadernos personales de corte diarístico (Judit) y cartas (Teresa).

Es digno de atención que esta multitud de voces incluya a narradores masculinos. En *La escala de los mapas* de Belén Gopegui, en *Amores patológicos* de Nuria Barrios, en *Gente que vino a mi boda* de Soledad Puértolas y muchos otros relatos se alteran las identidades narrativas de hombres y mujeres. Es más, *La señora Berg* de Soledad Puértolas o *Últimas noticias del paraíso* de Clara Sánchez están narradas en primera persona por un protagonista masculino: un hombre joven en el primer caso y un chico adolescente en el segundo. Lo curioso en este caso es que en las dos narraciones la voz enunciadora, que parece incapaz de despojarse de su perspectiva de mujer, recurre a una autoridad (femenina) auxiliar para justificar su punto de vista, marcadamente femenino. Mario, en *La señora Berg*, utiliza la fórmula de “según decía mi madre” (PUÉRTOLAS), y Fran, en *Últimas noticias del paraíso*, habla de lo que “nos inquietó a mi madre y a mí” (SÁNCHEZ 26), a saber, que las casas no estaban hechas para los hombres: “Eran demasiado femeninas con tanto detalle y visillos y jabones de olores y flores y manteles bordados y cristalería. A un hombre le iba lo impersonal; las habitaciones de hoteles y ropa que desaparecía sucia y aparecía limpia y planchada” (26).

La diversificación de las voces narradoras y la integración de otras formas discursivas enlaza con el carácter fragmentario del discurso. Desde ángulos muy diversos las mujeres escritoras convergen en el objetivo de romper el orden lineal y homogéneo del relato, optando por una estructura más abierta y menos coherente. Aunque no se trate de una práctica exclusiva de las mujeres, más bien de una particularidad de la conciencia posmoderna, varias críticas han demostrado (RUSOTTO; CIPLIAUSKAILTÉ; REDONDO GOICOECHEA 2001; URIOSTE; HERMOSILLA & CEPEDDELLO) que las escritoras suelen tender a lo fragmentario, desordenado, elíptico y asociativo. En las mencionadas *Mientras vivimos*, *Nubosidad variable*,

también en *Irse de casa* de la misma Carmen Martín-Gaité o en *El corazón del Tártaro* de Rosa Montero, el fragmentarismo narratológico y la estructura acumulativa de voces, miradas y experiencias permiten alcanzar un complejo universo literario que conecta con la descomposición del sujeto y de la identidad en la episteme finisecular.

Tal como señalamos, la estructura fragmentaria se acopla con diferentes géneros narrativos integrados como elementos discursivos dentro del relato. Las prácticas textuales incluyen (o representan): narraciones de suspense o policíacas (Alicia Giménez Bartlett, Espido Freire, Rosa Montero, Carmen Posadas) con sus estructuras elípticas, circulares y repetitivas; novelas de formación (Carmen Martín Gaité, Marina Mayoral, Lucía Etxebarria), reveladoras de un proceso de maduración y de autoaceptación de los personajes; sagas familiares con una visión retrospectiva de las transformaciones sociales (Josefina Aldecoa, Almudena Grandes, Espido Freire); novelas históricas (Paloma Díaz-Mas, Almudena Grandes, Clara Sánchez) que obligan a resignificar lo femenino en el proceso histórico y en las representaciones culturales de la historia; novelas fantásticas (Cristina Fernández Cubas, Ana María Matute, Pilar Pedraza) que cuestionan el énfasis del discurso femenino en lo personal, lo cotidiano y lo concreto; y, en contrapartida, los relatos de evocación autobiográfica, contribución incuestionable a la inscripción del sujeto femenino (tanto tiempo marginado) en la historia de la literatura.

Con la exploración del contenido autobiográfico se establecen otras peculiaridades de la escritura de mujer, tales como el uso de la técnica epistolar o diarística (Martín-Gaité, Marina Mayoral, Maruja Torres, Lucía Etxebarria), el compromiso autorial en la obra ficcional o la autorreferencialidad con que los textos reflexionan acerca de su propia condición.

Muchas narradoras o protagonistas de la narrativa femenina comparten con sus autoras algunas características, externas o internas. Aunque no se ofrezca una identificación total, sí se introducen elementos que sugieren una afinidad: el sexo, la edad, las características físicas, los datos biográficos, la profesión. Por las páginas de la narrativa femenina circula un sinnúmero de escritoras, investigadoras, periodistas y artistas (*La hija del canibal* y *El corazón del tártaro* de Rosa Montero, *Mientras vivimos* de Maruja Torres, *Lo raro es vivir* de Carmen Martín Gaité, *Dar la vida y el alma* de Marina Mayoral, *De todo lo visible e invisible* de Lucía Etxebarria, y un largo etcétera), estilizadas de una manera que hace pensar en sus autoras. Dotando a los personajes con su propia personalidad, las escritoras se involucran en la ficción, bien para potenciar su valor testimonial, bien para entrar en un juego metaliterario.

En la mencionada novela *Un milagro en equilibrio*, la narradora es escritora y periodista, autora de un libro sobre la drogadicción, tal como Lucía Etxebarria, la autora de la novela. Al mismo tiempo que se le otorga (a la narradora) una naturaleza ficcional (empezando por el nombre de Eva), se mantiene la ilusión autobiográfica, fomentada por la conciencia discursiva de la protagonista:

ahora mismo tu madre, yo, se ve incapacitada para hacerlo [escribir] sobre otra cosa que no seas tú y tus circunstancias [...]. Y escribir sobre ti es arriesgarse mucho, es poner la propia vida en bandeja [...]. Sí, por supuesto [...] me escudaré además en eso que se dice de que la ficción es siempre ficción y cualquier parecido con la realidad es mera coincidencia.

ETXEBARRIA 2004b: 30

En su posterior *Cosmofobia*, aunque la novela no apunte a lo personal –al contrario, es un retrato cuasi-sociológico de una comunidad urbana multicultural–, la narradora consigue sorprender (y desconcertar) al lector, haciendo que “un antiguo novio” la presente como “Lucía Etxebarria” (ETXEBARRIA 2008: 382).

A la luz de estas observaciones, las prácticas textuales de las mujeres escritoras pueden considerarse plenamente posmodernas, en su componente metaficticio, en su transgresión de fronteras –entre géneros literarios, entre lo autobiográfico y lo novelesco, entre lo real y lo representado–, pero sobre todo en la desintegración, formal y argumental, del discurso, representativo del estado de la cultura, de la descomposición de los “grandes relatos” y –lo que es muy significativo– del sujeto, obligado a reinventar (¿ficcionalizando?) su identidad.

No obstante, no podemos cerrar esta revisión de las prácticas discursivas de lo femenino sin aludir a su vertiente “sensiblera”, responsable de una *poética del extremo*. Una lectura atenta pone de manifiesto la inclinación de las escritoras por las estampas narrativas (y los arquetipos de conducta) de corte sentimental. En algunas de sus narraciones –Adelaida García Morales, Marina Mayoral, Almudena Grandes, Soledad Puértolas, Laura Freixas, Espido Freire, Rosa Montero y muchas más de las escritoras que publican y venden en la actualidad– se acercan a lo que conocemos tradicionalmente como novela rosa. La insistencia en la exploración de los sentimientos y el apasionamiento de los personajes conducen a una “retórica de la exageración”: acumulación de tropos, abuso de los adjetivos, alargamiento de las frases, sintaxis amanerada (repeticiones caprichosas, inversiones, etc.) y una general vanilocuencia llena de tópicos, asociaciones ilógicas y afirmaciones triviales. Destacan la desproporción y la falta de economía. Los amores de estas mujeres son frenéticos e inmortales (“mi amor sería eterno, [...] moriría conmigo”, MAYORAL 147), las rupturas equivalen a dejar de vivir o a que el mundo se hunda (GRANDES 2002: 299; 2001: 407). Para dar fe de su afecto, la protagonista de Grandes, Ana, lleva al extremo su capacidad de entrega y al mismo tiempo el amaneramiento estilístico de la narración. Nótese la acumulación de imágenes estrambóticas y la gradación semántica de los verbos:

y no sólo habría dado mi vida por él [...], por él habría convertido mi propia vida en un infierno, y habría pedido limosna en la puerta de una iglesia, habría

hecho la calle mientras mis piernas me hubieran sostenido, lo habría perdido todo, y habría mentido, y habría estafado, y habría engañado, y habría robado, y habría matado, sólo por él, si él me lo pidiera.

GRANDES 2001: 413

Es muy común que las heroínas, al llevarse un disgusto de índole afectiva, en seguida pierdan el conocimiento, se “estén muriendo” o debatiendo entre la vida y la muerte. Cuando entran en contacto con el sexo contrario, les da escalofríos o hasta ganas de morir. Fran, en el *Atlas de geografía humana* de Almudena GRANDES, así describe la impresión que le causó conocer a su futuro marido: “Se me puso la carne de gallina sólo de mirarte, y se me saltaron las lágrimas mientras te escuchaba, y acabé de mala manera, temblando de pies a cabeza” (2001: 143). Cuando tropieza con él algún otro día, “relajado y sonriente, infinitamente satisfecho de sí mismo”, a ella le corre un espasmo: “mis piernas empezaban a temblar, y temblaban mis manos, y mis sienes” (137). Y cuando Martín, causante de estas emociones desmesuradas, se inclina sobre ella, Fran quiere “morirse allí mismo” (2001: 138). De igual forma reacciona su amiga en la novela, Ana. Al entrar en una relación pasional siente haberse precipitado “en el abismo sin fin donde se pierden los únicos seres humanos que han llegado alguna vez a estar vivos” (2001: 278).

Para conmover más, Grandes (y otras autoras) recurren a una serie de procedimientos poéticos. Entre los predilectos están la repetición y la inversión sintáctica. Malena se pronuncia ante la belleza de su elegido en los siguientes términos:

Aprecié la calidad de sus huesos, las líneas que se insinuaban bajo sus hombros perfectos. [...] Aprecié la calidad de su piel, y el vello negro, escaso, que la cubría. [...] Aprecié la calidad de su carne, su espalda inmensa, lisa, un trapecio perfecto. [...] Aprecié la calidad de su cuerpo.

GRANDES 2002: 459

Los ejemplos podrían multiplicarse. No deja de ser inquietante que perdure, dentro del ambiente deconstruccionista y cuestionador de la cultura actual, un imaginario amoroso tan retrógrado, reproducido en un estilo tan banal. También es cierto que las escritoras actuales han conseguido desligarse parcialmente de este legado romántico, precisamente gracias a la conciencia posmoderna del fracaso, la muerte de las utopías y el aire de agotamiento que invade la cultura. Las protagonistas del momento difícilmente alcanzan el final feliz de las novelas rosas. El modelo ya no se manifiesta en estado *puro*. Se trata más bien, citando a RUSSOTTO (100), de una “diseminación de lo melodramático” en el texto.

Quizás, tal como tiende a interpretarlo Gilles LIPOVETSKY (27), se trate de un hecho sociológico: las mujeres, y por tanto las escritoras, están sobreimplicadas

en el tema del amor, porque, a diferencia de los hombres, han sido socializadas en lo romántico. En consecuencia, su comportamiento y su consiguiente producción literaria conllevan una mayor teatralización de los sentimientos. En definitiva, en el discurso femenino hay mucho más que eso. Según confiamos haber demostrado, la escritura de mujer dispone de un yo-enunciativo que está reconociendo minuciosamente los espacios discursivos, posiblemente para transgredir lo establecido, superar las trampas y, sin renunciar a su calidad de autoanálisis ni a su capacidad imaginativa, establecer un ser-mujer literario. En palabras de Rosa MONTERO (2003: 8):

Para ser, tenemos que narrarnos, y en ese cuento de nosotros mismos hay muchísimo cuento: nos mentimos, nos imaginamos, nos engañamos. [...] De manera que inventamos nuestros recuerdos, que es igual que decir que nos inventamos a nosotros mismos porque nuestra identidad reside en la memoria, en el relato de nuestra biografía.

Bibliografía

- BRAIDOTTI, Rosi, 2004: *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada*. Barcelona, Edisa.
- BUTLER, Judith, 2001 [1990]: *El género en disputa*. Barcelona, Paidós.
- CIPLIJAUSKAITĖ, Biruté, 1994 [1988]: *La novela femenina contemporánea (1975—1985): hacia una tipología de la narración en primera persona*. Barcelona, Anthropos.
- CIXOUS, Hélène, 1995 [1975]: *La risa de la medusa*. Madrid, Anthropos.
- COMPANY, Flavia, 1999: *Dame placer*. Barcelona, Emecé.
- ETXEBARRIA, Lucía, 1999 [1997]: *Amor, curiosidad, prozac y dudas*. Barcelona, Plaza & Janés.
- ETXEBARRIA, Lucía, 2002 [2001]: *De todo lo visible y lo invisible*. Madrid, Espasa Calpe.
- ETXEBARRIA, Lucía, 2004a [1999]: *Nosotras que no somos como las demás*. Barcelona, Destino.
- ETXEBARRIA, Lucía, 2004b: *Un milagro en equilibrio*. Barcelona, Planeta.
- ETXEBARRIA, Lucía, 2008 [2007]: *Cosmofobia*. Madrid, Destino (Booket).
- GALDONA PÉREZ, Rosa I., 2001: *Discurso femenino en la novela española de posguerra: Carmen Laforet, Ana María Matute y Elena Quiroga*. Santa Cruz de Tenerife, Universidad de la Laguna.
- GRANDES, Almudena, 2001 [1998]: *Atlas de geografía humana*. Barcelona, Tusquets.
- GRANDES, Almudena, 2002 [1994]: *Malena es un nombre de tango*. Barcelona, Tusquets.
- HERMOSILLA ÁLVAREZ, María Ángeles & CEPEDELLO MORENO, María Paz, 2013: "Narrativa de mujeres y punto de vista: la novela española reciente". *Sociocriticism*, nº XXVIII : 1 y 2, 257—288.
- LIPOVETSKY, Gilles, 1999 [1997]: *La tercera mujer*. Barcelona, Anagrama.
- MAYORAL, Marina, 1994: *Recóndita armonía*. Madrid, Santillana.
- MONTERO, Rosa, 1998 [1997]: *La hija del canibal*. Madrid, Espasa Calpe.
- MONTERO, Rosa, 2003: *La loca de la casa*. Barcelona, Círculo de Lectores.
- MONTERO, Rosa, 2004 [2001]: *El corazón del tártaro*. Madrid, Espasa Calpe.
- NAUPERT, Cristina, 2001: *La tematología comparatista. Entre teoría y práctica*. Madrid, Arco/ Libros.

- POTOK, Magda, 2010: *El malestar. La narrativa de mujeres en la España contemporánea*. Poznań, Wydawnictwo Naukowe UAM.
- POZUELO YVANCOS, José María, 2004: “Narrativa española y posmodernidad”. En: *Ventanas de la ficción. Narrativa hispánica, siglos XX y XXI*. Barcelona, Península, 36—52.
- PUÉRTOLAS, Soledad, 1999: *La señora Berg*. Barcelona, Anagrama.
- REDONDO GOICOECHEA, Alicia, 2000: “Mujer y espacio narrativo”. En: *Escribir mujer. Narradoras españolas hoy*. C. CUEVAS GARCÍA (ed.). Málaga, Congreso de Literatura Española Contemporánea, 223—233.
- REDONDO GOICOECHEA, Alicia, 2001: “Introducción literaria. Teoría y crítica feministas”. En: *Feminismo y misoginia en la literatura española. Fuentes literarias para la Historia de las Mujeres*. C. SEGURA GRAÍÑO (coord.). Madrid, Narcea, 19—46.
- REDONDO GOICOECHEA, Alicia, 2008: *Mujeres y narrativa. Otra historia de la literatura*. Madrid, Siglo XXI.
- REISZ, Susana, 1990: “Hipótesis sobre el tema ‘escritura femenina e hispanidad’”. *Tropelias. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, nº 1, 199—213.
- RIERA, Carme, 1982: “Literatura femenina: ¿un lenguaje prestado?”. *Quimera*, nº 18, 9—12.
- ROMERO, Isabel & altri, 1987: “Feminismo y literatura: la narrativa de los años 70”. En: *Literatura y vida cotidiana: actas de las cuartas jornadas de investigación interdisciplinaria*. M.A. DURÁN & J.A. REY (ed.). Zaragoza, Universidad de Zaragoza, Universidad Autónoma de Madrid, 337—358.
- RUIZ GUERRERO, Cristina, 1997: *Panorama de escritoras españolas*. Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz.
- RUSSOTTO, Mátgara, 1993: *Tópicos de retórica femenina. Memoria y pasión del género*. Caracas, CELARG.
- SÁNCHEZ, Clara, 2001 [2000]: *Últimas noticias del paraíso*. Madrid, Suma de Letras.
- SHOWALTER, Elaine, 1999 [1981]: “La crítica feminista en el desierto”. En: *Otramente: lectura y escritura feministas*. M. FE (coord.). México, Fondo de Cultura Económica, 75—111.
- SPACKS, Patricia M., 1980 [1975]: *La imaginación femenina*. Madrid, Debate.
- URIOSTE, Carmen de, 2004: “Mujer y narrativa: escritoras/escrituras al final del milenio”. En: *La mujer en la España actual. ¿Evolución o involución?*. J. CRUZ & B. ZECCHI (ed.). Barcelona, Icaria, 197—218.

Síntesis curricular

Magda Potok, investigadora, traductora y crítica literaria, doctora en Filología Hispánica por la Universidad Adam Mickiewicz (Poznań, Polonia). Profesora del Departamento de Literaturas Española e Iberoamericana de dicha universidad. Editora de varios volúmenes colectivos y autora de libros y numerosos artículos centrados en la narrativa española contemporánea, la literatura escrita por mujeres y la traductología. Entre sus trabajos destacan: *El malestar. La narrativa de mujeres en la España contemporánea* (Poznań, Wydawnictwo Naukowe UAM, 2010), *Discurso sobre fronteras — fronteras del discurso: estudios del ámbito ibérico e iberoamericano* (ed. con A. Gregori & altri, Łask, Leksem, 2009), *Gonzalo Torrente Ballester y los escritores nacidos en Galicia* (ed. con M.Á. Candelas Colodrón, Vigo, Academia del Hispanismo, 2009), *Mario Vargas Llosa — w kręgu twórczości* (ed. con J. Wachowska, Poznań, Wydawnictwo Naukowe UAM, 2013).

JOANNA JANUSZ
Università della Slesia

Mondo di donne, mondo di parole Espressione linguistica della condizione femminile in *Tutto su mia nonna* di Silvia Ballestra

ABSTRACT: The feminine world, the world of words. The linguistic expression of the feminine condition in *Tutto su mia nonna* by Silvia Ballestra

The novel *Tutto su mia nonna* by Silvia Ballestra is the excellent example of language, writing and sensibility straightforwardly feminine. The main characters of the narration that is the three generations of woman, become the vivid and active subjects of the narration, who form the reality, non only filtering the world which is being narrated in their personal emotional way, but also structuring their world in relationship to the social existence as though their activity does not refer only to their private and personal zone.

The definition of femininity passes through the language as it is not only the way to communicate but it assumes three different manners: conative, magical and sensual. The sensual and tangible aspect values, by the use of marchigiano dialect, the material, concrete meaning that refers to the body and its physical expression. The magical and commemorative function is proper of the everyday language and it pushes the main character, the narrator to immerse in the recollections of the past that is rituals and old habits of the family. The most important function though is the conative one, which focuses on the interpersonal contact assuming the real communicative function that brings the family together. In this way the language becomes a treasure, a connection and a relationship.

As for the formal level of writing, the interlocutory discourse is maintained by the use of the pronoun tu that refers to the reader who participates in the narration that touches more subjects in the narrative passages and in those of the philosophical and the metanovelistic kind as well.

KEY WORDS: Silvia Ballestra, feminine writing, dialect, conative value, dialogue.

La cultura occidentale sorse fondandosi sul principio della superiorità morale e spirituale degli uomini sulle donne: lo confermavano tanto il pensiero filosofico-teologico da Aristotele, Sant Agostino e San Tommaso che l'ordine sociale che segregava il mondo femminile nella sfera del privato e del personale

(BOGUCA 115). La presenza della donna nella vita sociale era subordinata all'autorità maschile del padre o del marito; ed era sempre concentrata sulle funzioni svolte entro i limiti del focolare domestico. Nonostante ciò le donne seppero costruirsi uno spazio proprio e rivendicare un ruolo nell'organizzazione della società proprio a partire dal privato (NICOLINI 15—16). Non sorprende quindi che, lungo i secoli, lo sforzo maggiore delle donne nell'appropriazione dei diritti civili, fosse volto alla conquista dello spazio pubblico in virtù della convinzione delle pari capacità degli uomini e delle donne. Tale era l'obiettivo primario del cosiddetto "primo femminismo", concentrato in modo particolare sull'affermazione dell'uguaglianza fra i sessi. Soltanto il Novecento, secolo delle donne per eccellenza, diventò per le femministe il tempo in cui concentrarsi non più sulle similitudini fra donne e uomini, cercando ad ogni costo di livellare le differenze fra i generi, bensì il tempo della presa di coscienza della propria identità, diversa ma non meno meritevole di quella dell'altro sesso. La prima a valorizzare la differenza fra i generi, segnando in quel modo la fine del primo femminismo, fu Virginia Woolf. La scrittrice inglese concentrava la propria riflessione sulla necessità per le donne di costruirsi uno spazio proprio nella cultura e nella vita pubblica, mantenendo la propria identità femminile¹. Tuttavia fu soltanto grazie al movimento di liberazione americano che, negli anni '60 del Novecento, venne sconfitto l'universalismo dei generi, accusato di parlare di uguaglianza tra le persone ignorando le differenze, a scapito del reale interesse delle donne². Da quel momento in poi la riflessione femminista si sarebbe concentrata sul rapporto tra specificità e universalismo dei generi. Gli anni '70 del Novecento furono segnati dall'adozione da parte delle donne di un nuovo modo di affrontare i loro problemi, basato sull'atteggiamento dialettico, sulla pratica dell'autocoscienza che includeva la sessualità, le relazioni interpersonali, i sentimenti — argomenti cioè solitamente banditi dalla sfera del discorso pubblico. Con ciò il neofemminismo franco-latino si discosta moltissimo da quello angloamericano, in quanto concentrato sulla costruzione di luoghi separati delle donne a partire dagli studi psicanalitici (freudiani e lacaniani) e dallo studio del linguaggio (SAPEGNO, PALMERI 157). La riflessione sulla soggettività e sul linguaggio diventò quindi il punto di partenza per il femminismo della differenza³.

Dalla constatazione che la donna non debba definirsi in rapporto all'uomo, ma, al contrario, come un soggetto diverso ma e al tempo stesso equivalente, nacque anche la necessità di autodefinirsi e circoscrivere le caratteristiche pe-

¹ Si trattava di uno spazio di libertà e di indipendenza metaforizzato dal titolo di un famoso saggio woolfiano *Una stanza tutta per sé* (WOOLF).

² "Sostenere che la donna sia uguale all'uomo equivale a stabilire un modello astratto maschile e imporlo alle donne" (SAPEGNO 135).

³ "[...] il femminismo della differenza punta [...] sull'analisi critica della rappresentazione del maschile e del femminile nella cultura occidentale, con lo scopo di smascherare le strutture del potere sottostante" (SAPEGNO, PALMERI 159).

culiari del proprio essere femminile. I *gender studies* dedicano molto spazio all'androcentrismo linguistico come pure all'analisi delle peculiarità del linguaggio femminile (KARWATOWSKA, SZPYRA-KOZŁOWSKA 226), analisi a cui tra l'altro sono dedicate le ricerche di Luce Irigaray, di Julia Kristeva e di Hélène Cixous. Quest'ultima ribadisce l'importanza della scrittura femminile attraverso cui la donna, diventata finalmente soggetto del proprio discorso, ha il compito di riscoprire e far arrivare alle altre donne il senso della loro storia. Il ruolo fondamentale in questo nuovo tipo di scrittura femminile spetta al recupero della lingua materna al fine di superare, nel discorso pubblico, il linguaggio maschile e fallogocentrico (CIXOUS 221—222). Sull'importanza della rivisitazione critica del passato in chiave femminile aveva già riflettuto, alcuni decenni prima Virginia Woolf sostenendo che “se siamo donne dobbiamo pensare il passato attraverso le nostre madri” (WOOLF 155).

La differenza fra i modelli comunicativi maschili e femminili è invece oggetto della riflessione linguistica⁴ e sociologica⁵. Le maggiori differenze nell'uso della lingua fra donne e uomini sta nel fatto che le donne preferiscono il *rapport-talk* (volto a intrecciare e mantenere i rapporti interpersonali), mentre gli uomini scelgono di più il *report-talk* (volto a definire e riferire gli eventi esterni). Per la maggioranza delle donne la lingua serve come strumento di comunicazione nella sfera del privato e del personale, mentre dagli uomini viene usata come strumento atto a confermare relazioni gerarchiche di potere nel discorso pubblico (TANNEN 106). Le donne valorizzano soprattutto la funzione espressiva della lingua, sono più disponibili a nuovi modi espressivi (fraseologismi, neologismi) da includere nel loro parlare abituale, usano espressioni valutative ed assiologicamente marcate (HANDKE 19—20).

Il romanzo di Silvia Ballestra si presenta come un eminente esempio di lingua, scrittura e sensibilità schiettamente femminili. *Tutto su mia nonna*, pubblicato nel 2005, è una vera e propria saga familiare⁶ al femminile, che ripercorre la storia della famiglia Marzialetti dagli inizi del secolo fino al Duemila. Dal racconto emerge una famiglia esemplare, con sue piccole manie, ripicche, vicendevoli gelosie, litigi e guerre di tutti contro tutti. Il romanzo, malgrado un'apparente afferenza al genere conosciuto e riconosciuto nella letteratura, trasgredisce

⁴ Gli inizi della linguistica femminista sono da cercare nei lavori di Mary Ritche Key nel 1970 (HANDKE 10). Si vuole anche segnalare le ricerche di A. Wilkoń, che per sottolineare l'esistenza delle differenze a base sessuale fra il linguaggio degli uomini e quello delle donne introdusse il termine “bioletto” o “stile biologico” (WILKOŃ 86).

⁵ Il primo studio sociologico in merito è quello di Robin Lakoff del 1975, in cui la studiosa americana ribadiva notevoli differenze fra le strategie comunicative degli uomini e delle donne (ROTH WALSH 95).

⁶ Ballestra commentò la forma della sua opera in un'intervista rilasciata a Gianni Bonina: “Lo definisco un romanzo. Un romanzo anche di ricerca, che scherza sul genere *polpettone familiare* (tutte queste saghe un po' sacrali che durano centinaia di pagine e raccontano secoli di storia, sempre seriose)” (BONINA).

i limiti strutturali e contenutistici della scrittura memorialistico-autobiografica e sembra, invece un *pastiche* di tutta la letteratura di memoria “femminile”⁷.

Anche la struttura del romanzo conferma l'intento trasgressivo e sperimentale dell'autrice. La narrazione comprende otto ampi capitoli, ciascuno dei quali è suddiviso in più capitoletti-paragrafi numerati, preceduti da un'*Introduzione*, illuminante sulla genesi dell'intero racconto. Nelle parti costituenti il corpo del romanzo vengono mescolati vari piani narrativi e temporali: i primi capitoletti della parte *Uno* sono dedicati alla ricostruzione della storia della famiglia e ai ricordi sulla nonna Fernanda. Nella parte successiva (*Due*) la narrazione sembra accelerare, fondendo il motivo dei ricordi di famiglia, i cenni sulla personalità del padre di Silvia — narratrice, il resoconto di una conversazione con la madre di lei, tutta in chiave grottesco-ironico-ludica. Nelle parti successive si torna al motivo dell'eredità di nonna Fernanda, intrecciato con quelli relativi alle relazioni di famiglia, alla ricostruzione della storia della famiglia durante il fascismo. Molto interessanti in questo quadro assai disordinato delle vicende di famiglia sembrano i capitoli *Pirandellu risortu* e *Milano oggi*, a carattere metaromanzesco — il primo e digressivo — il secondo, la cui tematica (lo stato della letteratura nei tempi moderni e la differenza della vita sociale in città e in campagna) sembrano del tutto slegati rispetto al resto della narrazione. Il capitoletto conclusivo, dedicato alla lingua materna, il più importante lascito di nonna Fernanda, invece giustifica e collega parti e argomenti apparentemente incongruenti del libro. L'apparente eterogeneità e incongruità del racconto viene ribadita anche da rimandi e richiami intertestuali (Cervantes, Diderot, Pirandello) e intersemiotici (Almodovar).

Silvia Ballestra presenta un universo tutto popolato da donne: sorelle, zie, cugine, madri e figlie, e dominato dalla potentissima figura della nonna Fernanda, capostipite. La sua scomparsa alla veneranda età di ottant'anni diventò la scintilla alimentatrice dei ricordi e delle nostalgie riferite in prima persona da una delle nipoti, Silvia (personaggio vagamente autobiografico⁸ dell'autrice). Le eredi della nonna Fernanda si incontrano per disporre del lascito composto di oggetti appartenuti alla genitrice, diventati ormai muti testimoni della storia familiare. Ma la vera eredità della nonna Fernanda sono le parole e i modi comunicativi da lei instaurati in famiglia. Le parole e la memoria conservata in esse sono l'eredità che si conserva nella linea matriarcale della famiglia. L'integrità della famiglia è sempre garantita e sostenuta dagli incessanti scambi

⁷ Un altro commento dell'Autrice riferito alla forma insolita del suo romanzo: “Un romanzo sperimentale oppure, se preferisce, una saga sui generis. L'ho scritta per desacralizzare il genere che piace tanto e finisce sempre in qualche premio letterario sostenuto da lettrici donne. Ho cercato un approccio più ironico, meno sacrale” (SCHISA).

⁸ Ballestra commentò il presunto autobiografismo del suo libro in modo seguente: “Le dirò, credo che l'autobiografia non esista. Lo dico dopo aver scritto diversi libri in cui ci sono molti riferimenti a una vita che potrebbe essere la mia. Ma non lo è” (CRINÒ).

verbali fra la nonna, le figlie e le nipoti. La comunicazione parlata non è fra di loro un mero scambio di parole bensì assume ben tre modalità: conativa, magica e sensuale.

Nel suo aspetto sensuale-materico, la lingua del romanzo della Ballestra valorizza i significati materiali, concreti e relativi al fisico e al corporale⁹. L'espressione di questi significati passa attraverso la "meravigliosa lingua marchigiana" (BALLESTRA 11), la cui posseditrice migliore è proprio nonna Fernanda. Le protagoniste, grazie al dialetto, si sentono ancorate alla realtà delle loro origini, quella della regione marchigiana con la sua spettacolare bellezza. La lingua rende palese la forza della relazione intima e sensuale con la propria terra natale, così intensa da far nascere in lei il desiderio di un contatto carnale e panico con la natura circostante: "A un certo punto mi accorsi che a quel paesaggio volevo un bene struggente e, se avessi potuto, avrei voluto ricongiungermi a quell'aria e quella terra" (9). Il desiderio di fusione con la terra e l'identificazione con la materia sono generati dalle riflessioni dopo la morte di Fernanda, e dopo la visita in cimitero a salutare la sua tomba. Fra i pensieri e le conversazioni sull'inevitabile passar del tempo, sulla putrefazione e annichilazione fisica nascono visioni magiche del corpo morto che diventa nutrimento della natura e alimenta una quercia.

L'attaccamento alla realtà concreta della famiglia Marzialetti si esprime anche attraverso la cura particolare dedicata alle suppellettili domestiche: quadri, divani, poltrone, posate e mobili, muti testimoni dell'antica ricchezza della famiglia. Tuttavia, la narratrice non riesce a contenere il suo estro critico nei confronti del culto piccolo-borghese manifestato per quei residui della passata agiatezza dai familiari più anziani, stima che raggiunge vette grottesche nel comportamento di zia Pola, intenta a pulire e lucidare in continuazione pavimenti e mobili. Dopo la morte della nonna, le figlie sono impegnate nello sbarazzarsi degli oggetti che le sono appartenuti in vita: segue un lungo elenco di mobili, quadri e gioielli catalogati da un antiquario esperto, in vista della vendita imminente. Per la nipote Silvia è un'operazione traumatizzante quella di assistere alle estimazioni del valore del lascito di sua nonna. Gli oggetti d'uso quotidiano portano impressa la memoria di lei, e solo per questa loro peculiarità acquistano agli occhi della nipote un valore, facendole avvertire in modo più bruciante la mancanza della cara defunta e la sensazione dell'irrimediabile solitudine. Veder "monetizzato quel tavolo da pranzo rimasto solo al mondo e le relative sedie" le ispira e una profonda tristezza, a malapena velata dall'autoironico commento che non riesce a celare l'accoramento della narratrice.

⁹ Disse Chiara Zamboni: "la cultura della donne [...] è una cultura che è ritornata di frequente a parlare del corpo, del silenzio, della nascita e della morte come momenti di contatto tra essere e non essere. È una cultura che mantiene il sapere simbolico nella quotidianità, dando valore alla concretezza dei particolari. È nei particolari dell'esperienza che è presente l'invisibile" (ZAMBONI 8).

Non meno importante per le donne Marzialetti è la funzione magica e commemorativa della lingua quotidiana. Questa funzione spinge la protagonista-narratrice a sprofondare nei ricordi del passato e si collega alle antiche usanze e rituali di famiglia come quello di visitare il cimitero in cui riposano i parenti defunti. Quel camposanto marchigiano è anche il pretesto per intrecciare lunghi discorsi sulla regione natale delle Marche, sull'infanzia ivi trascorsa e sulla lingua materna. Da quei ricordi scaturisce l'eterna figura femminile, quella di una donna forte e imperiosa (12), incarnazione del matriarcato. Infatti, in vita, nonna Fernanda aveva dominato e governato tutta la famiglia, dopo la morte invece diventa simbolo dell'unità della famiglia e ispiratrice di infiniti ricordi e commemorazioni. Fin da giovane si era sottratta agli schemi di vita tipici del suo ceto sociale. Proveniente di un'agiata famiglia aristocratica, aveva sfidato l'autorità paterna sposando un uomo socialmente inferiore e indicando in quel modo anche alle sorelle gli inizi della trasformazione e del cambiamento, caratteristico per le donne italiane del Secondo Novecento. I tentativi di indipendenza ed emancipazione sarebbero venuti anche dalla sorella Lidia, che nel secondo dopoguerra aveva cercato di mettere su una piccola impresa a Roma. La storia personale di nonna Fernanda e delle sue sorelle è l'esempio di un'infinità di storie di donne italiane che si sono opposte, con lavoro e intransigenza, agli schemi comportamentali e alle presunzioni radicati nella società del Paese.

Attraverso le parole-ricordo passa anche, per nonna Fernanda, la ricostruzione della famiglia ideale, quella composta da tutte e due le sorelle defunte, Lidia e Bettina. Quest'ultima è diventata parte integrale della mitologia familiare: una bellezza idealizzata dall'infelice destino di una morte prematura.

Le donne Marzialetti hanno ereditato da Fernanda la capacità di "inventare parole" (191). In effetti, la nonna Fernanda aveva una sorprendente creatività linguistica che le permetteva di ri-nominare le persone, assegnando loro soprannomi più espressivi e convertendole in veri e propri personaggi della saga familiare. A quella capacità inventiva si aggiungeva anche quella di amalgamazione di elementi linguistici di varia provenienza: "Nonna era la summa di molte lingue marchigiane, per le parole e i modi di dire" (194). Il dialetto marchigiano segnava per lei i confini dello scibile, perfettamente idoneo ad esprimere tutte le sfumature del suo pensiero e del suo temperamento. Quelle parole espressive della nonna sono la vera, pur se impalpabile, eredità, custodita gelosamente dalle figlie e dalle nipoti:

E sono parole per noi preziose [...]. Sono parole che devi portarti dietro assieme ai penati, ma non pesano come bauli carichi di corredo di lino e argenteria. Sono depositi di voci, leggere quanto l'aria ma più forti delle armi — vanno bene per difenderti e farti valere, e a volte possono proprio ferire — con qualche traccia di latino dentro, l'anima direi, il nocciolo, poi un assortimento di

vesti ora dimesse ora sontuose, ora note a tutti e immediatamente comprensibili, ora inventate di sana pianta.

191

La straordinaria ricchezza del dialetto è quindi apprezzata e magnificata dalla nipote Silvia, scrittrice che con grande amore definisce il marchigiano, visto nella sua integralità come una straordinaria miscela di vocaboli alti e bassi, colti e parlati, la vera ricchezza e forza espressiva della sua arte, definita come “stile misto”, nella scherzosa conversazione con la madre.

Infatti, la straordinaria forza espressiva della lingua marchigiana agevola anche riflessioni metalinguistiche, metaletterarie e metaromanzesche, fra le quali la più rilevante sembra la definizione del concetto di Linguagg-Io. L'inserito metaromanzesco comprende i capitoletti 24 (parte *Cinque*) e 28 (parte intitolata *Pirandellu risortu*), cominciando con l'evocazione di un personaggio storico Carl Schmidt, che sarebbe dovuto diventare protagonista di un futuro romanzo di Silvia. La vena grottesca e intertestuale del romanzo viene ribadita con l'introduzione del personaggio di Sabrino Priandello (“ospite-passante”), un altro protagonista di un futuro romanzo con cui la narratrice scambia le opinioni a proposito della letteratura moderna e della propria scrittura. Stilisticamente nella conversazione con l'ospite passante sono mescolati vari registri: italiano parlato e gergale, dialetto marchigiano, italiano aulico, formando un brio conversabile e dinamico. In questa parte del romanzo in modo più palese viene anche espressa la lode nei confronti della lingua materna: il dialetto, definito con il neologismo Linguagg-Io, per sottolineare la sua autonomia rispetto ad altre modalità espressive nonché l'inevitabile presenza del linguaggio e dell'identità personale.

Senza alcun dubbio la funzione più importante svolta dalla lingua nella famiglia Marzialetti è quella conativa, centrata sul contatto interpersonale, quella cioè che assicura alla famiglia unità e comunicazione. La lingua è per la tribù Marzialetti un dono e una relazione¹⁰. Anche a livello formale di scrittura il discorso interlocutorio viene mantenuto attraverso l'uso del pronome “tu” rivolto al narratario con cui si intreccia una narrazione-conversazione su argomenti disparati¹¹, sia ai membri della famiglia evocati dalla narrazione (zia Luce a pagina 42), ossia, nelle parti metaromanzesche e filosofiche, sia al protagonista immaginario Sabrino Priandello, destinatario dello scambio conversazionale del Capitolo 9. In tutti i casi in cui appare, l'uso del “tu” vocativo ribadisce il valore dialogico della narrazione e il forte desiderio della

¹⁰ Per approfondire l'argomento della lingua materna intesa come dono pari al dono della vita stessa si consulti Chiara Zamboni *Parole non consumate* (ZAMBONI 130–131).

¹¹ “La conversazione riesce a produrre tale ricchezza proprio per la sua leggerezza: passa da un argomento ad un altro, senza esaurirlo in modo pedante, con una apparente incoerenza, ma per un nesso profondo che il pensiero coglie e da cui rimane attratto” (ZAMBONI 142).

narratrice di mantenere il contatto con il destinatario. In quel modo si plasma l'effetto conversazione : la narratrice livella la distanza fra il suo racconto e il destinatario, che viene incluso come parte integrante del racconto dialogante, dove insistentemente vengono sottolineati i ruoli rispettivi dei partecipanti all'evento comunicativo.

Anche lo stile (unione di malinconico-sentimentale, giocoso, ironico, autoironico, pastiche e grottesco) e la struttura del romanzo (fusione di racconto in prima persona, con parti analettiche, riflessione metaromanzesca, parti drammatizzate, lettere) per il suo apparente disordine e fusione di elementi di diversa provenienza linguistica e strutturale, richiamano quello di una conversazione intima o, come giustamente la definisce la narratrice stessa — una “confessione” (42).

Il senso di unità e il mantenimento delle relazioni passa sempre attraverso la parola — sia pure litigio: “Ogni cosa che si faceva in quella famiglia era accompagnata da un coro di commenti, controcommenti, obiezioni e rotture di coglioni” (48). Spettava invece sempre a nonna Fernanda il ruolo di direttrice di tanta “irrefrenabile orchestra mai stanca di prodursi in concerto”. In chiave ludica e grottesca si deve invece leggere la conversazione di Silvia con la madre del capitolo 9, dove Silvia ammette scherzosamente che in famiglia il dialogo non è mai mancato (54). D'altro canto la narratrice tratta con molta ironia l'effervescente loquacità delle donne Marzialetti, indicandole come campione esemplare per lo studio sociologico della comunicazione (91). Malgrado le continue risse, le ripicche e i litigi, le sorelle, dopo la morte di Fernanda, sanno manifestarsi affetto e parlarsi con amore (95).

Nella discussione sulla specificità della scrittura femminile si scontrano oggi fattori e detrattori del problema. È innegabile, nonostante il punto di vista, che la specificità del linguaggio femminile scaturisca dalla diversa esperienza su cui essa si fonda. Il romanzo della Ballestra sembra confermare la specificità della scrittura delle donne in quanto concentrato sugli aspetti prevalentemente femminili: corpo e materialità, autodefinizione in quanto donna e ricerca del proprio spazio vitale nel seno della società, valore simbolico ed espressivo della lingua intesa come eredità matrilinea, sono punti nodali di quella narrazione che mette in risalto lo specifico e il peculiare di un mondo a se stante, quello delle donne.

Bibliografia

- BALLESTRA, Silvia, 2005: *Tutto su mia nonna*. Torino, Einaudi.
 BOGUCKA, Maria, 2005: *Gorsza pleć. Kobieta w dziejach Europy od antyku po wiek XXI*. Warszawa, Wydawnictwo Trio.

- BONINA, Gianni, 2005: "Generazioni a confronto oltre il realismo. Intervista a Silvia Ballestra". *Stilos*. On-line: http://www.stilos.it/ballestra_silvia_-_tutto_su_mia_nonna.html. Data di consultazione il 15 marzo 2013.
- CIXOUS, Hélène, 1997: "Il riso della Medusa". In: *Critiche femministe e teorie letterarie*. A cura di R. BACCOLINI. Bologna, Edizioni Clueb.
- CRINÒ, Lara, 2005: "Nonna irresistibile". *La Repubblica*, il 23 aprile.
- HANDKE, Kwiryna, 1994: „Język a determinanty płci”. W: *Język a kultura*. T. 9: *Płeć w języku i kulturze*. ANUSIEWICZ, Janusz, HANDKE, Kwiryna (red.). Wrocław, Wydawnictwo Wiedza o Kulturze.
- KARWATOWSKA, Małgorzata, SZPYRA-KOZŁOWSKA, Jolanta, 2010: *Lingwistyka płci. On i ona w języku polskim*. Lublin, Wydawnictwo UMCS.
- NICOLINI, Ottavia, 2011: "Dentro la sfera privata. Le donne e i rapporti di potere nella società borghese dell'Ottocento". In: Maria Serena SAPEGNO: *Identità e differenza. Introduzione agli studi delle donne e di genere*. Roma, Mondadori.
- ROTH WALSH, Mary, 2003: *Kobiety, mężczyźni i płeć*. Warszawa, Wydawnictwo IFiS PAN.
- SAPEGNO, Maria Serena, 2011: "Gli anni Sessanta: utopia e liberazione. La sessualità è politica". In: *Identità e differenza. Introduzione agli studi delle donne e di genere*. Roma, Mondadori.
- SAPEGNO, Maria Serena, PALMERI, Daniela, 2011: "Gli anni Settanta: quale politica? Autocoscienza e differenza". In: *Identità e differenza. Introduzione agli studi delle donne e di genere*. Roma, Mondadori.
- SCHISA, Brunella, 2005: "Silvie", nonna Fernanda e il gioco della scrittura". *La Repubblica*, il 29 aprile.
- TANNEN, Deborah, 2003: „Rozmowy kobiet z mężczyznami: interakcyjne podejście socjolingwistyczne”. W: Mary ROTH WALSH: *Kobiety, mężczyźni i płeć*. Warszawa, Wydawnictwo IFiS PAN.
- WILKOŃ, Aleksander, 2000: *Typologia odmian językowych współczesnej polszczyzny*. Katowice, Wydawnictwo UŚ.
- WOLF, Virginia, 1995: *Una stanza tutta per sé*. Trad. Maria Antonietta SARACINO. Torino, Einaudi.
- ZAMBONI, Chiara, 2001: *Parole non consumate. Donne e uomini nel linguaggio*. Napoli, Liguori Editore.

Nota bio-bibliografica

Joanna Janusz, dottore di ricerca, insegna lingua e letteratura italiana presso l'Istituto di Lingue Romanze e Traduttologia dell'Università della Slesia (Polonia). Nel 2002 ha pubblicato una monografia intitolata *Il mondo doloroso nella narrativa di Carlo Emilio Gadda*. È altresì autrice di pubblicazioni sulle tematiche connesse allo studio della letteratura italiana del Novecento e alla traduttologia. La sua ricerca scientifica è incentrata sull'espressivismo e l'espressionismo nella letteratura italiana postmoderna.

MALGORZATA PUTO
Università della Slesia

Corpo femminile come strumento d'indagine nel romanzo *Acciaio* di Silvia Avallone

ABSTRACT: Body Image as the Way to Express Femminity *Acciaio* by Silvia Avallone

The analyzed text puts a great emphasis on the human as physical beings in a physical world, in which body image is a meaningful and conscious way to express identity. The female identity includes concepts of self-esteem, self-perception, sexuality and social role and it can be challenging for a number of reasons. Body image can be a powerful way to fulfill the social expectations but it can also be very vulnerable because appearances change so much and cultural messages that fuel dissatisfaction can be very strong. Having a beautiful body can easily be linked to the concepts of success, sexuality, great expectations. Having ugly body can lead to emargination and struggling against the world that from the ancient times promotes the value of beauty in female.

KEY WORDS: body-conscious, identity, evolution, postmodernism.

Acciaio, il romanzo debutto di Silvia Avallone, pubblicato nel 2010 racconta un'Italia insolita, vissuta in una periferia operaia, che raramente viene documentata dalla letteratura moderna. Sembra che a Piombino non siano arrivate le invenzioni tecnologiche e i modelli culturali stranieri ma invece l'unico mezzo che possa generare certezze è il corpo, un organo vivo e dinamico, in continuo cambiamento, che diventa la carta d'identità delle protagoniste. Anna e Francesca, due amiche adolescenti crescono in un determinato ambiente, osservano i cambiamenti nei loro corpi, notano le diversità e le somiglianze, scoprono *le tecniche del corpo* grazie a cui essi diventano autentici.

Il dibattito sul corpo umano è un argomento affascinante a più livelli; filosofico, antropologico, sociologico, psicologico, letterario. Basti pensare all'autorità di Platone per cui il corpo è la prigione dell'anima, oppure alla svalutazione della corporalità evidente in Dante e Manzoni. Marcel Mauss definisce il corpo

come “il primo e il più naturale strumento dell'uomo, oggetto tecnico e nello stesso tempo mezzo tecnico” (MAUSS 392), alludendo così ad una equivalenza che si può instaurare tra spazio fisico e spazio sociale. In questa prospettiva l'habitus ossia le forme e i ritmi corporali si accordano in un contesto socioculturale dato e ne riflettono tutta la sua specificità (LA CECLA 69).

Anche se la paura del corpo imperfetto e del suo declino è classificata come una delle preoccupazioni più angosciose che minacciano la società postmoderna (BAUMAN 1999: 99)¹, il romanzo di Avallone scavalca il concetto legato all'ossessione dei canoni estetici, perché qui si parla di corpi che sono capaci di crescere, di superare i propri limiti, di raggiungere obiettivi.

Come scrive Franco La Cecla, il discorso sulla rappresentazione corporale è legato al concetto di autenticità, e il modo di imparare a diventare uomo o donna significa capire la propria corporalità “fatta di smorfie, di atteggiamenti, di posture, di espressioni *ad effetto*”. La letteratura può narrare “il modo in cui il corpo umano impara le strategie per diventare autentico” (LA CECLA 9). La descrizione del corpo nella letteratura assomiglia antropologicamente ad una certa maniera di posare davanti all'obiettivo, che manifesta uno status o una identità (LA CECLA 66). I personaggi del romanzo di Avallone, sono accomunati dal fatto che intorno a loro c'è una cultura operaia, una cultura con forti tratti distintivi di genere. Essere donne qui non significa essere solo biologicamente femmine, ma rinvia a *pose*, gesti, espressioni, maniere e giochi.

La prima caratteristica corporale che si nasconde nella narrazione di Avallone è la padronanza che le ragazze Francesca e Anna hanno dei loro corpi. Non è tanto la bellezza e la giovinezza delle protagoniste a destare l'interesse, ma loro *stare in posa* in modo consapevole e tranquillo, come se fossero riprese da una macchina fotografica. Si nota subito il dialogo tra i due corpi, la comprensione, il modo in cui si riflettono nei movimenti, la simmetria, la mescolanza di eleganza e di bellezza che richiamano i modelli classici, i corpi perfetti che appartengono al mondo greco. Le ragazze entrano in contatto con il proprio corpo osservandolo, guardandolo allo specchio, toccandolo, seguendo il modo in cui è cambiato, ma anche percepiscono l'impressione che fa sugli altri, particolarmente sugli uomini, che sono come “sotto l'effetto di stupefacenti” (AVALLONE 10) e questo permette loro di capire il differenziarsi dei loro corpi rispetto a quelli maschili.

Chi le stava a guardare gli invidiava quel seno, il culo, il sorriso spudorato che diceva: io esisto. Si sentivano frugare dagli occhi maschili. Era quello che

¹ Infatti Bauman in *La società dell'incertezza* nomina inoltre la paura che viene dal mondo esterno e dalle relazioni con gli altri. Il problema del ruolo del corpo umano e della sua perfezione nell'epoca postmoderna viene esposto in: DELSOL. Sull'ossessione dei canoni estetici si consulti PACELLI, PAPI, PIERANGELI.

volevano, essere guardate. Te la facevano pesare la loro bellezza. La usavano con violenza. Il loro corpo stava cambiando.

AVALLONE 20

Notando l'approvazione dei spettatori inconsapevolmente capiscono quali sono le aspettative sociali verso il corpo di una giovane ragazza (HYZY 158)². Francesca intende al volo che il suo "corpo della bambina si era come desquamato e aveva assunto gradualmente una pelle e un odore preciso, nuovo. Le ossa del bacino si erano arcuate, formando uno scivolo tra il busto e l'addome" (AVALLONE 10). E' diventata donna. La prima tappa nella maturazione è l'acquisizione della consapevolezza del proprio corpo e il dissociarsi da esso, per poterlo vedere da fuori. Questa non è solo una vaga impressione che si possa avere, ma è una tesi che viene provata dal fatto come le ragazze iniziano a farne l'uso. Dai primi passi, che sono come un camerino da prova fino alle speranze di sfondare nel mondo dello spettacolo che ha Francesca.

Era un gioco e non era un gioco. Anna e Francesca. I due corpi che pulsano come il suono. La finestra è aperta. Si sono chiuse a chiave nel bagno. Lo fanno ogni lunedì mattina, d'estate, quando è finita la scuola e tutti sono al lavoro. Si sono truccate il viso, esagerando. Questo è il loro piccolo carnevale privato, la provocazione da lanciare fuori dalla finestra. Improvvisano balletti. E ci riescono da Dio. Anna si slaccia il reggiseno. Balla. O meglio agita il bacino selvatico. Francesca la segue.

27—28

Nei sguardi delle protagoniste si legge la dichiarazione di poter far fronte al mondo, di non temere niente e nessuno. L'immagine delle ragazze rivela un gioco a mettersi in scena, che comporta la competizione, è come un rito della femminilità in cui le ragazze cercano di confermarsi. Chi le osserva entra in un rapporto con i loro corpi, essere osservate è il segno di una gratificazione da parte degli altri. A differenza di questo, la presenza vicino a loro dei corpi imperfetti, brutti, deformati dal tempo, dalla malattia, dal lavoro che per questo non sono fino in fondo controllabili ha la funzione di amplificazione come lo è nel caso di Donata, portatrice di un grave handicap, che combatte con il proprio corpo ogni giorno, cercando di dominarlo, di ostentarlo il meno possibile, di non dare all'occhio a nessuno.

Per dire una parola, una parola soltanto, di due sillabe, concentrava tutta la sua energia. La parte sinistra della bocca e della mandibola le si era intorpidita per sempre, non permetteva sorriso. Le gambe non le muoveva più per niente.

² Ewa Hyzy approfondisce il concetto del materialismo del corpo femminile nel XX secolo ribadendo la sua funzione di oggetto, e la sua spesso esagerata esposizione delle funzioni di genere, di sesso, di aspetto.

E da un anno a questa parte neanche il braccio sinistro. Si era raggomitolato su se stesso, quel braccio. La mano stretta a pugno non afferrava gli oggetti, non salutava, non accarezzava i gatti né le persone. Tremava soltanto, con scatti duri come il resto del corpo. Corpo offeso. Donata forzava le labbra, la lingua, la gola per riuscire a buttar fuori le parole che aveva dentro. Solo che i muscoli della bocca le storpiavano. Le rendevano brutte e dolorose.

44—45

Donata non può mettersi in gioco perché il suo corpo non lo permette. Inoltre è sola, quando Anna e Francesca sono sempre insieme a farsi coraggio. Lo stare insieme, il riunirsi è un'altra tecnica del corpo, un modo di saperci fare, "una maniera che aderisce alla geografia e all'evento" (LA CECLA 7) di cui sono testimoni i corpi femminili nel romanzo. In questo caso la verità che cerca la scrittrice non è universale, ma rinvia ad un mondo particolare periferico alle grandi metropoli italiane. Qui il corpo femminile è sempre sostenuto dai corpi di altre donne. È un tipo di socialità femminile che consiste nello stare tra i corpi di altre donne, di intrattenersi a vicenda, alludendo ad una certa maniera meridionale di parlare in piazza. Lo testimonia una serata al pattindromo, le giornate passate in spiaggia, le conversazioni nel cortile del condominio. Le ragazze costruiscono un cerchio all'interno del quale si trattengono con il corpo. In realtà è un gioco, un rito di parlare a turno, allenarsi per essere pronte a prendere la parola. I loro corpi acquisiscono la consapevolezza di come essere autentici, di come attenersi al modello femminile locale che le ragazze hanno come obiettivo. Lo fanno nonostante le insidie che la vita gli prepara. Francesca è una ragazza maltrattata da un padre violento. Il suo corpo è pieno di segni, delle ombre viola degli ematomi, delle botte, dei lividi che la ragazza non vuole vedere, perché respinge mentalmente la situazione in cui si trova. Poi il vedere se stessa in queste condizioni le fa capire l'anomalia del suo stato, reagisce con violenza "afferra un coltello da cucina, di quelli grandi da carne e si trancia un polso. Il taglio è profondo, perde molto sangue. Lei non piange mai" (AVALLONE 50). Rosa, la madre di Francesca è l'immagine della figlia tra qualche anno, "una signora di trentatré anni, con le mani piene di calli e ombre violeece sulla faccia. La sua bellezza di ragazza meridionale era finita in mezzo ai detersivi, nel perimetro di quel pavimento lavato tutti i giorni da dieci anni" (40). La somiglianza dei corpi è dunque un'altra tecnica che viene esposta nel romanzo. La facoltà mimetica³, il modo in cui ci si somiglia geograficamente a Piombino, così come le figlie somigliano alle madri, le ragazze si vedono riflesse nei corpi delle loro coetanee, nei loro gesti, volti, modi di camminare e di muoversi, è all'inizio inconsapevole, ba-

³ Per l'approfondimento sull'argomento della facoltà mimetica si rinvia a M. Augé, l'argomento è stato approfondito anche nel primo capitolo della mia dissertazione: *La mimesi nelle novelle di Federigo Tozzi* (2006).

sata sulla frequentazione o sui legami di parentela, che predispongono i corpi a generare analogie, ma col tempo Anna e Francesca capiscono il suo significato. Scoprire l'affinità dei corpi significa percepire il futuro che le aspetta il che in conseguenza le spinge ad agire. Il contesto socioculturale del romanzo è una caratteristica fondamentale, giacché come già ribadito la rappresentazione corporale non è universale, ma legata ad una determinata comunità. Il romanzo è ambientato nelle periferie di Piombino, una località nella provincia di Livorno, dominata dallo stabilimento siderurgico, ormai in crisi, a due passi dalle bellezze dell'arcipelago toscano, dalle città d'arte, dai siti archeologici etruschi dei quali non si vede neanche una traccia. Piombino vive dei ritmi industriali, chi è fortunato lavora nelle acciaierie, chi è meno fortunato si allena nell'arte di cavarsela o parte. La società di Piombino ha tutti i caratteri di un dimenticato mondo dei operai che vivono nei casermoni, sognando una vita migliore, fanno i lavori che esigono forza dei muscoli, vengono sfruttati, mal pagati, muoiono travolti dai macchinari nelle fabbriche. In questo contesto l'esperienza della corporeità non è l'esperienza di un oggetto, ma del modo di essere in relazione; è infatti legata al toccare, all'essere toccati, all'esplorare, al guardarsi, all'essere guardati in un rimando continuo che permette una prima distinzione tra sé e gli altri. Galimberti parla dell'immagine corporea "che è un'immagine dinamica, non statica, dove convergono elementi tattili, visivi, muscolari in quella sorta di sensibilità diffusa grazie alla quale noi ci sentiamo vivere come quella totalità unitaria che sottende ogni azione, unifica ogni sensazione, rapportandola all'unità dell'essere" (GALIMBERTI 132). Gaddini inoltre sottolinea come la costruzione dell'immagine corporea rispecchia una graduale crescita di una persona dall'essere bambino all'essere adulto, inoltre collega l'immagine corporea allo spazio interno, giacché le esperienze corporali vengono continuamente interiorizzate in funzione di una rappresentazione di sé ossia della consapevolezza della propria identità. Inoltre questa consapevolezza viene modificata col tempo durante le tappe fondamentali della crescita, plasmando così la propria identità (GADDINI 474). I cambiamenti che avvengono nell'osservazione del corpo fatta dalle protagoniste del romanzo di Avallone sono come le fotografie in un album di famiglia che dimostra la strada percorsa da una persona testimoniando come è cambiata. Sulla prima foto ci saranno Anna e Francesca, da adolescenti, belle e sorridenti, circondate da parecchie amiche, le due ragazze al centro, le altre più in fondo. Si nota la somiglianza dei corpi delle amiche, la loro giovinezza, le mani sui fianchi in un gesto di padronanza del cerchio, lo sguardo puntato verso l'alto oppure le teste girate una verso l'altra in una simbiosi totale. Sulla foto seguente le protagoniste di nuovo insieme, abbracciate, al mare, in fondo, distanti, i corpi di altre ragazze, come Donata o Lisa, sorella di Donata. Anna e Francesca, girate di spalle verso di loro, immerse nel loro mondo. Poi un'altra foto di Francesca con la madre Rosa, la foto sulla quale si nota subito la ormai svanita bellezza di Rosa, che ha però gli stessi tratti del volto di Francesca, la stessa grazia dei mo-

vimenti, la magrezza, ma è solo un po' più curva, con la stanchezza sulla faccia. Francesca ferma accanto alla madre che non guarda la figlia. Sulla foto seguente Anna con un compagno, più matura, più grande, in fondo sua madre con una smorfia di insoddisfazione, sulla foto accanto suo padre in compagnia di alcuni amici. Sull'altra foto Rosa e Francesca davanti all'ospedale. Sulla foto seguente Francesca con la valigia in mano, sale sul pullman, la foto poco chiara, giacché scattata al volo da un passante. Ultima fotografia. Anna e Francesca insieme per un attimo, non più ragazze, donne, di nuovo a Piombino ma solo per una breve vacanza. Si riconoscono ma non si somigliano più.

La chiave per il formarsi dell'identità femminile in *Acciaio* è dunque un'attenta osservazione del proprio corpo e dei corpi altrui che all'inizio si adeguano inconsapevolmente agli schemi corporali proposti dall'ambiente ma col tempo sono capaci di acquisire autenticità ossia sanno accettare le sfide del momento. Sulle pagine del romanzo le protagoniste verificano la tesi iniziale sulla bellezza femminile che non garantisce un ruolo sociale determinato. La perfezione del corpo svanisce dando luogo ad una forma dell'identità personale e sociale che una donna riesce a elaborare da sola. Questa osservazione permette alle protagoniste di progredire e di costruire un'immagine di sé profonda in prospettiva del quale si separano come amiche per fare esperienze di vita diverse, perché capiscono che un individuo adulto ha bisogno di raggiungere un equilibrio, tra differenziazione e assimilazione per arrivare a un grado di soddisfazione desiderabile. Queste decisioni sono frutto di “una riflessività⁴, un presupposto così inevitabile, ma non apprezzato a sufficienza in quanto processo sociale” (ARCHER, 81). Nella loro determinazione si vede una ferma decisione di separarsi dalle rispettive famiglie per non ripetere gli schemi dei loro genitori. Zygmunt Bauman parla dell'*individualizzazione* ossia la trasformazione dell'identità umana da dato a compito come più preciso rispetto all'acquisizione di un'identità nell'individuo moderno perché porta con sé l'emancipazione dell'individuo dalla determinazione ereditata. Lo stesso Bauman in *Intervista sull'identità*, usa anche il termine *identità-puzzle*, per sottolineare che non sia un concetto prestabilito, ma un compito che l'individuo svolge in un lungo processo non avendo mai all'inizio il numero dei pezzi determinato⁵. Il modo di rappresentazione del

⁴ Margaret Archer ribadisce che *la riflessività* dell'individuo è un processo sociale, che dipende dal contesto sociale a seconda di cui tipologia incide sulle diverse forme di mobilità sociale dando origine a: *immobilità sociale, mobilità verso alto, mobilità laterale*.

⁵ Per l'approfondimento sul concetto dell'identità si veda la definizione di Marc AIMÉ in *Cultura* (73 e 81), anche LASCH, dove si parla di una varietà di opzioni che non si escludono a vicenda, la libertà viene definita come libertà di scelta che permette di mantenere aperte le possibilità. Sia Lasch che Bauman non negano l'adeguatezza delle definizioni del termine fondate sui concetti di *coerenza* e *coesione* come ad esempio quella di Maria Jarymowicz o di Artur Reber, ma sottolineano che “il dilemma che tormenta uomini e donne di oggi non è tanto come conquistare le identità scelte e come farsele riconoscere dalle persone vicine, quanto piuttosto

corpo nel romanzo segna le tecniche del corpo impiegate dalle protagoniste in un contesto socioculturale definito. Esse servono a costruire un'identità ossia a "dare ordine a un groviglio culturale, storico e sociale" (AIMÉ 73) e così imparare cosa significa essere autentici.

Bibliografia

- AIMÉ, Marc, 2013: *Cultura*. Torino, Bollati Boringhieri.
- AUGÉ, Marc, 2000: *Il senso degli altri. Attualità dell'antropologia*. Torino, Bollati Boringhieri.
- AVALLONE, Silvia, 2010: *Acciaio*. Milano, Rizzoli.
- ARCHER, Margaret S., 2007: *Riflessività umana e percorsi di vita*. Trad. da Paolo BOCCAGNI. Erickson, Trento.
- BAUMAN, Zygmunt, 1999: *La società dell'incertezza*. Bologna, il Mulino.
- BAUMAN, Zygmunt, 2002: *La società individualizzata*. Bologna, il Mulino.
- BAUMAN, Zygmunt, 2006: *Intervista sull'identità*. Roma—Bari, Laterza.
- BREWER, M. 2010: "The social self: on being the same and different at the same time". *Personality & Social Psychology Bulletin*, 17(5), 475—482.
- DELSOL, Chantal, 2003: *Esej o człowieka późnej nowoczesności*. Trad. Małgorzata KOWALSKA. Kraków, Znak.
- GADDINI, Eugenio, 1989: "Note sul problema mente-corpo". In: IDEM: *Scritti 1953—1985*. Milano, Cortina, 474.
- GALIMBERTI, Umberto, 2005: *Il corpo*. Milano, Feltrinelli.
- HYZY, Ewa, 2003: *Kobieta, ciało, tożsamość. Teorie podmiotu w filozofii feministycznej końca XX wieku*. Kraków, Universitas.
- LA CECLA, Franco, 1999: *Saperci fare. Carpi e autenticità*. Milano, Elèuthera.
- LASCH, Christopher, 2004: *L'io minimo. La mentalità della sopravvivenza in un'epoca di turbamenti*. Milano, Feltrinelli.
- MAUSS, Marcel, 1972: *Teoria generale della magia e altri saggi*. Torino, Einaudi.
- PACELLI, Laura, PAPI, Maria Francesca, PIERANGELI, Fabio (a cura di), 2011: *Attorno a questo mio corpo. Ritratti e autoritratti degli scrittori della letteratura italiana*. Matelica, Hacca.
- PUTO, Małgorzata, 2006: *La mimesi nelle novelle di Federigo Tozzi*. Katowice, PARA.
- ZECCHI, Stefano, 2007: *Le promesse della bellezza*. Milano, Mondadori.

Nota bio-bibliografica

Małgorzata Puto, docente presso il Dipartimento di Italianistica dell'Università di Slesia, laureata in lettere, dottore di ricerca in scienze umanistiche. Si occupa di letteratura italiana contemporanea. Ha pubblicato una monografia ed articoli vari di cui elenco completo è accessibile sul sito: <http://ifr.us.edu.pl/index2.php?id=5&sub=255>.

quale identità scegliere e come rimanere all'erta e vigili in modo da poter fare un'altra scelta nel caso che la prima identità venga ritirata dal mercato".

XAVIER PASCUAL LÓPEZ

Universidad Adam Mickiewicz de Poznań

Raíces griegas de la construcción de la feminidad en los refranes españoles

ABSTRACT: Ancient Greek Origins of the Construction of Femininity in Spanish Proverbs

This paper intends to trace, in Ancient Greek philosophy and oral literature (particularly in Hesiod, Homer and Aristotle), possible roots of the image of women transmitted through Spanish proverbs. In this paper, proverbs are conceived as cultural products which reflect the worldview of the community that once coined them and, at the same time, they are understood as a power tool which guides the interpretation of reality and influences human behavior. The article states that the image of femininity was built from the masculine perspective, which defined it through a process of estrangement emerged from considering women as “the other” and from projecting on that image men’s point of view on how women are and how they should be.

KEY WORDS: femininity, verbal art, folk literature, Spanish proverbs, Ancient Greek literature and philosophy.

La literatura oral, desde la perspectiva del arte verbal de Bauman, conforma un modo culturalmente marcado de expresión que se distingue de otros empleos de la lengua. En este ámbito, los refranes constituyen un espejo en el que se refleja la manera en que la realidad es concebida por la comunidad que los ha acuñado. Los cimientos de esta cosmovisión, en parte compartida por todos los pueblos románicos, se hunden de lleno en la cultura grecorromana. Por ello, el objetivo de este artículo es rastrear en la literatura oral y en la filosofía griegas las raíces de la construcción de la feminidad en los refranes españoles.

La sesgada imagen de la mujer que se transmite a través de los refranes se corresponde con una serie de tópicos que no sólo inundan la literatura de prácticamente todas las épocas, sino que se nutren de todo un ideario constituido de estereotipos que condicionan la percepción de las personas en sus interacciones y en su comportamiento. En otros lugares (PASCUAL LÓPEZ 2009, 2010, 2012: 313—371), he analizado numerosos aspectos de esta imagen, incluyendo las

virtudes que se le demandan (castidad, modestia, candidez, parquedad verbal, domesticidad...), siempre relacionadas con un comportamiento que asegure la legitimidad de los herederos que engendre y contrarreste los defectos que se le consideran innatos (maldad, falsedad, inconstancia, lujuria, locuacidad, necesidad...).

SNELL (8—9) sostiene que fue en Grecia donde se creó el pensamiento tal como lo concebimos, así que, visto el papel ejercido por los griegos en el pensamiento occidental, podemos entender la cultura griega como la piedra sobre la que este se fundamenta. Y ya desde el mismo momento en el que está forjándose este “pensamiento”, desde las primeras manifestaciones literarias griegas, la visión de la mujer que se transmite es la de un ser ajeno a la sensatez, incapaz de regirse por la razón y el autocontrol, renuente a proceder ajustándose a sus propias limitaciones, de manera que acaba abandonándose a la irracionalidad y al puro instinto. Pero veamos todo esto con mayor detalle.

Hesíodo transmite el mito de la creación de Pandora al inicio de *Los trabajos y los días* (59—105), uno de los relatos fundacionales de la literatura griega y occidental. Esta primera mujer recibe de los dioses, siguiendo las órdenes de Zeus, una serie de rasgos psicológicos y físicos que van a condicionar poderosamente la concepción de la mujer, erigiéndose en una etiología de los atributos femeninos, una explicación mítica pero que se revelará fehaciente a ojos del pueblo.

Si analizamos los dones que le otorgan a Pandora, veremos que todos ellos tienen su implicación en distintas facetas de la mujer que se han ido repitiendo a lo largo de los siglos. Atenea le enseñó las labores a las que se dedicarán las mujeres (entre las que destaca el tejido), postergándola a la domesticidad y desterándola de la vida pública y la esfera del poder. Afrodita le confirió su belleza, sembrando la semilla del deseo y de la corrupción que llevaría a la perdición a tantos hombres de bien (en este sentido, dicen los refranes españoles: *La mujer es dulce veneno*, 43431¹; *La mujer, como la vejez, un mal deseado es*, 42787). Hermes le inspiró la impudicia, la deshonestidad y la mentira, características que harán percibir a las mujeres como frívolas y embaucadoras (*Si de mujer te fiaste, la erraste*, 43650; *Si pasar por cuerdo quieres, no te fíes de las mujeres*, 43649; *Palabra de mujer no vale un alfiler*, 43605; *La mujer y el vino engañan al más fino*, 43625). Este regalo estaba destinado a seducir al hombre como castigo por la irreverencia de Prometeo, cuyo hermano no podrá evitar sentirse encantado por ella, quien acabará esparciendo todos los males por el mundo (y el refranero español lo perpetúa: *De la mar, la sal; de la mujer, mucho mal*, 43433; *La mujer y la avispa, con el rabo pican*, 43443; *Quien mujer no tiene, mil males no siente*, 40131; *Quien teniendo paz se casa, mete la guerra en su casa*, 40077).

¹ Todos los refranes españoles citados han sido extraídos de MARTÍNEZ KLEISER, cuya numeración se indica tras cada uno de los ejemplos, que no tienen voluntad de ser exhaustivos.

Una vez fundado el mito etiológico, la remisión a él y la reproducción de dicha imagen será transmitida de generación en generación, conque el pueblo –con poco espíritu crítico– acabará considerando todas esas características como inherentes a la naturaleza de la mujer. En realidad, la concepción irradiada por los mitos y la literatura ha de entenderse como el fruto de la cristalización de una serie de ideas preexistentes, de modo que, por un lado, se cimientan en ellas para construirse y, por otro, las perpetúan a través de una elaboración artística destinada a su repetición.

De acuerdo con Hesíodo (*Trabajos*, 519—521), el hogar debe ser el lugar propio de la mujer, donde su virtud puede ser salvaguardada, pues allí está a salvo de los peligros del exterior. Paralelamente, un refrán español asegura que *A la mujer en su casa nada le pasa* (43056), así que no sólo es una especie de refugio, sino también una garantía de su honestidad (*En la calle están las malas, y las buenas, en sus casas*, 43326; *La mujer honesta, en su casa y no en la fiesta*, 43053), hasta el punto de que los refranes acabarán prohibiendo que las mujeres salgan de sus casas (*La mujer, en el hogar, sin salir ni a trabajar*, 43057; *La mujer en casa, y la pierna quebrada*, 43048), en tanto que el exterior entraña numerosos peligros (*Ir romera, y volver ramera*, 43298) y se concibe como el entorno propio del varón (*El hombre en la plaza, y la mujer en casa*, 58035; *La mujer, en su hogar; el marido, en su trabajar*, 58039).

En realidad, en el mundo clásico lo acostumbrado era que las mujeres salieran de casa custodiadas por una persona que velara por ellas (VEYNE 83). Por ejemplo, en la *Odisea* (I 331), cuando Penélope tiene que presentarse ante sus pretendientes, lo hace acompañada por dos sirvientas, cuya misión es asegurar la castidad y el honor de la dama. Esta costumbre de la custodia femenina pervive todavía en refranes españoles (*La mujer casta esté siempre acompañada*, 43082; *Con guardas y velas, los cuernos se vedan*, 1239).

De hecho, en la *Odisea* los rasgos femeninos se escinden en una clara contraposición que conducirá a una doble imagen de la mujer que será esencial para la dicotomía de percepciones que se desarrollará en la literatura posterior: los modelos femeninos que aúnan los rasgos femeninos considerados dignos de alabanza entran en claro antagonismo con personajes arquetípicos que serán un cúmulo de lo que se estime deleznable en el comportamiento de las mujeres. En la tradición judeocristiana, esta dicotomía estará tipificada por la oposición entre la Virgen María y Eva, mientras que para el imaginario griego sus máximos exponentes serán Penélope y Clitemnestra, gracias a la antitética construcción de sus personajes.

Como es bien sabido, Penélope aguarda el regreso de su amado esposo Odisseo haciendo alarde de una gran constancia en su empeño por seguir siéndole fiel, desdeñando las proposiciones de sus pretendientes y contraviniendo las indicaciones de sus allegados, que la instan a que tome un nuevo esposo por el bien de su casa. Permaneciendo Penélope siempre en el palacio de la familia

y escuchándose en la dedicación a las labores domésticas (que habría heredado de Pandora), el tejido aparece manifiestamente como símbolo de la castidad que la mujer ideal debe guardar (BRUIT ZAIDMAN 413—417), así como de otras actitudes que se le requieren y que con facilidad pueden asociarse a la realización de esta labor: retraimiento en el hogar, nula socialización, calma, discreción, silencio (*De mujer parlera, ningún bien se espera*, 43565; *La mujer y la pera, la que no suena*, 43600).

Esta dedicación de la mujer a las labores del tejido y el hilado impregna los refranes españoles, en los cuales se introduce como una exigencia que atañe a todas las mujeres (*A hilar y coser gane su vida la mujer*, 43937), dado que se presenta como una ocupación que define su función pasiva y doméstica en la sociedad (*La mujer, aténgase al huso, y no al uso*, 43939), en clara oposición al cometido activo y público que debe caracterizar al varón (*Al hombre, la espada; a la mujer, la rueca*, 58031). Y es que, al fin y al cabo, el ejercicio de estas tareas acaba convirtiéndose en un indicativo de la naturaleza moral de la mujer (*Dámela telera y dártela he buena*, 43942)².

Frente a la fiel Penélope, la referencia homérica a Clitemnestra no deja lugar a dudas de hasta qué punto se contraponen. Durante su largo periplo de vuelta a Ítaca, donde le espera su esposa, Odiseo halla en el Hades a Agamenón, de cuya defunción no tenía noticia, y este le cuenta cuán infamante ha sido su fallecimiento, puesto que después de haber sobrevivido a honrosas batallas contra el enemigo y contra la naturaleza, la muerte le llegó de manos de su funesta esposa, Clitemnestra, quien lo asesinó en colaboración con su amante (*Odisea*, XI 405—415).

La culpa de Clitemnestra surge con su infidelidad y es evidente el contraste con Penélope respecto a su comportamiento en ausencia del marido. Una vez perdida la castidad, la reina de Micenas es pasto de los más viles vicios (incluido el asesinato de su propio esposo), fundándose como un prototipo de la depravación moral femenina. Nuestro refranero nos dice que *La vergüenza, una vez perdida, se perdió para toda la vida* (63206), de forma que el menoscabo del pudor es irreparable por cuanto se inscribe como una mancha en la honra (*La vergüenza y la honra, la mujer que la pierde nunca la cobra*, 63204).

Es precisamente con este concepto de la honra con lo que hay que relacionar el riesgo que supone la mujer para el varón, en tanto que en sus manos se halla la fortuna del hombre, que puede verse deshonrado por el proceder de su esposa o hijas. Esta contingencia propicia, a su vez, la reclusión doméstica de la que es objeto la mujer (PASCUAL LÓPEZ 2010: 159—160).

Como se ha mencionado, estas imágenes prototípicas y estereotípicas proporcionadas por el mito y la literatura, en verdad tienen que haber hundido sus

² La tradición judeocristiana también nutre este lugar común al recopilar proverbios referidos a la mujer esforzada (*mulier fortis*), de la que se alaba que se dedique tanto al hilado como al tejido (*Prov.* 31, 13; *Prov.* 31, 19).

raíces en concepciones y prejuicios preexistentes en la sociedad, de tal modo que se establece una conexión entre lo mostrado por la literatura y lo que el pueblo presume, creándose así una armonía de ideas que favorece la pervivencia del estereotipo, cuya repetición en manos de los literatos va a llevar a consolidarlo como tópico. Pero la fuerza de esta imagen de la mujer emanada desde las primeras manifestaciones de la cultura occidental halló en la filosofía griega un soporte que la dotó de un entramado de teorizaciones que venían a corroborar lo que ya se suponía. Por tanto, sin la mediación de las elucubraciones filosóficas y el prestigio del que gozan, el estereotipo quizá no habría logrado tamaña pujanza en la posterioridad. Entre los artífices de este marco teórico destaca, sin duda, Aristóteles, debido a que su filosofía se ha conservado en tal medida que se revela como una de las más completas que hemos heredado de la Antigüedad y que más ha influido en el pensamiento posterior.

A juicio de Aristóteles (*Política*, I 13, 5—14), cualquier ser humano posee una serie de virtudes morales, pero esta aparente igualdad queda anulada cuando sostiene que el cometido social de cada individuo determina las virtudes concretas de las que goza, así como el grado de perfección en que puede llegar a alcanzarlas. De esta manera, el rol que la sociedad asigna a las personas condiciona su valía moral y, en este punto, establece una clara diferenciación: el destino de los varones es ostentar el poder en los distintos ámbitos de la sociedad (la familia y la ciudad concebida como estado), mientras que la función de las mujeres es asegurar la continuidad de la familia y la ciudad a través del engendramiento de herederos legítimos. Así, según el Estagirita, el varón estaría destinado a mandar y la mujer a someterse a él por una especie de designio de la naturaleza que, a su vez, habría predestinado a ambos sexos a dichas funciones a través de las virtudes de las que les habría dotado. El refranero se hace eco de esta misma división sexual del trabajo (*Donde hay barbas, callen faldas*, 39761; *Casa donde la mujer manda, mal anda*, 39718; *La mujer casta, obedeciendo manda*, 39845).

Entre las cualidades que caracterizan a los seres llamados a gobernar destaca, entre todas, la razón, que se convierte en la herramienta que les permitirá ejercer su poder; en cambio, el raciocinio carece de importancia para seres que, como los esclavos o las mujeres, no han nacido para imperar. Despojada de la razón por la propia naturaleza, la mujer se ve abocada a una irracionalidad (*Las mujeres, o bobas o locas; cuerdas, pocas*, 43502; *Mujer con acierto, una entre ciento*, 43512; *Largo el pelo y corto el seso, por las mujeres va eso*, 43285) que la hará incontrolable (*La mujer y el potro, que los dome otro*, 42840) y la llevará a actuar según su instinto regida por las veleidades de las emociones (*A mudar pareceres, nadie gana a las mujeres*, 43494; *Mujer, viento y ventura, presto se muda*, 43800), incapacitada para encontrar el codiciado punto medio que caracteriza la razón (*En querer y aborrecer es extremada la mujer*, 43973; *La mujer, medio no sabe tener: o amar o aborrecer*, 43974) y dejándose llevar por los

más viles sentimientos como la cólera (*A ratos, las mujeres arañan más que los gatos*, 43792; *Ira de mujer, ira de Lucifer*, 34401), los celos (*Mujer celosa, leona furiosa*, 10532) o la lujuria (*Aquella es casta, que no es requestada*, 43194; *Mozas que se acercan a los veinte, ser guardadas no quieren*, 43156; *Muchas hay catadas, y pocas recatadas*, 43331).

Debido a la supuesta insensatez femenina, será necesario que la mujer esté siempre bajo vigilancia y bajo la potestad de un varón, sea el padre, sea el marido. En paralelo a la filosofía aristotélica, en el Antiguo Testamento (*Ef. 5, 22; 1Tim. 2, 11*) hallamos también instigaciones a que las mujeres estén sujetas a sus maridos. Esta necesidad nacida de los recelos del varón ha derivado en la idea, presente en nuestro refranero y en numerosas muestras literarias, de que el matrimonio es el objetivo vital de la mujer, creando en la propia mujer el anhelo de llegar a contraerlo (*Doncella que no se casa, se le cae encima su casa*, 38919; *Madre, casarme quiero, que ya llego al candelero*, 38875).

De esta guisa, el matrimonio es el medio a través del cual la mujer puede llevar a cabo la misión social que se le ha encomendado y que la reduce a sus funciones reproductivas (*Madre quiero ser, e hijos tener*, 38890), careciendo todo lo demás de importancia: la valoración de la mujer se centra en la correcta realización de esta función. En consecuencia, se censura todo lo que pueda interferir en ello y se trata de refrenar los instintos femeninos que tan contrarios a esta función se presentan. Asimismo, la mujer incapacitada –por infertilidad o edad– para cumplir esta obligación, será claramente denigrada por el refranero (*Para el labrador, vaca, oveja y mujer que no paren, poco valen*, 23101; *Árbol que fruto no da, en el fuego parará*, 23117).

En conclusión, la clásica concepción de los refranes como un código de conducta emanado de la supuesta sabiduría popular debe ser desterrada, para concebirlas como lo que realmente son: un producto cultural –en el mismo orden que otras expresiones del folklore como los mitos o la literatura oral en general– predestinado por definición a reflejar los valores y los prejuicios de la cultura a la que pertenece, pero también a convertirse en un instrumento de control de la mentalidad de la sociedad, en vista de que, como arguye FOUCAULT (52), ninguna forma de conocimiento –como la pretendida “sabiduría” de los refranes– es neutral, sino que configura una forma de poder.

En el caso de la feminidad, este sesgo de la realidad se realiza mediante una concepción alienada de la mujer, de ahí que su imagen no sea resultado de su esencia y de lo que la caracteriza verdaderamente, sino de la visión que el varón proyecta sobre ella. Esta parcialidad viene dictada por una especie de “razón patriarcal” (AMORÓS 10), que es la voz que guía la mayor parte de los refranes de las lenguas románicas y que presenta a la mujer mediante un proceso de extrañamiento en el que no es concebida en sí misma, sino a modo de un negativo del varón (es decir, aquello que se supone que la diferencia de él). En este proceso, siempre se toma al varón como punto de partida, reduciendo a la mujer a una

mera alteridad y, por ende, ocultando su verdadera naturaleza bajo una sucesión de características negativas que el varón le atribuye y una serie de aspiraciones ideales a diversas virtudes, que vienen a corregir los defectos que se juzgan connaturales a su esencia desde la perspectiva masculina.

La parcialidad de esta visión se hace evidente al topar con refranes como *Un hombre de plomo vale más que una mujer de oro* (31180), que proclaman la inferioridad de la mujer sin ningún tipo de escrúpulo. Si no hubiera ningún tipo de manipulación ideológica en estas muestras de literatura oral, lo lógico sería que junto a estos ejemplos encontráramos otros en los que la perspectiva reflejada fuera la de las propias mujeres, reivindicando su posición en la sociedad, pero su número es insignificante en comparación.

A ello hay que añadir como colofón que, mientras los refranes españoles concernientes al universo femenino suman unos 11000 ítems (CALERO FERNÁNDEZ 14), los refranes relativos al varón son prácticamente inexistentes, en tanto que desde la perspectiva patriarcal el varón es una entidad no marcada, con lo que su identidad se confunde habitualmente con la del ser humano en general; en cambio, la mujer, como realidad visiblemente distinta desde el punto de vista masculino, adquiere una imagen claramente delimitada y su presencia en el refranero es palmaria.

Bibliografía

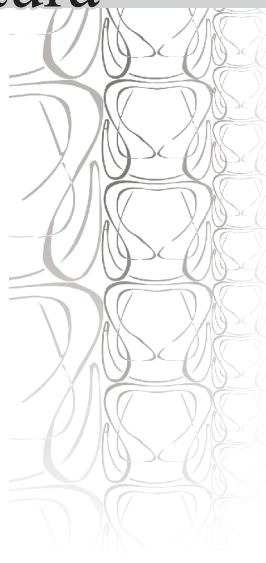
- AMORÓS, Celia, 1985: *Hacia una crítica de la razón patriarcal*. Barcelona, Anthropos.
- ARISTÓTELES, 2000: *Política*. Miguel CANDEL SANMARTÍN, Manuela GARCÍA VALDÉS (eds.). Madrid, Gredos.
- BAUMAN, R. 1975: "Verbal Art as Performance". *American Anthropologist*, nº 77, 290—311.
- BRUIT ZAIDMAN, L. 2006: "Las hijas de Pandora. Mujeres y rituales en las ciudades". En: *Historia de las mujeres en Occidente I. La Antigüedad*. P. SCHMITT, R. PASTOR (dirs.). Madrid, Taurus, 394—444.
- CALERO FERNÁNDEZ, M.Á. 1991: *La imagen de la mujer a través de la tradición paremiológica española (Lengua y cultura)*. Lleida, Universitat de Barcelona.
- FOUCAULT, Michel, 1980: *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings 1972—1977*. C. GORDON (ed.). New York, Pantheon.
- HESÍODO, 2006: *Obras y fragmentos*. A. PÉREZ JIMÉNEZ, A. MARTÍNEZ DÍEZ (eds.). Madrid, Gredos.
- HOMERO, 2010: *Odisea*. C. GARCÍA GUAL, J. MANUEL PABÓN (eds.). Madrid, Gredos.
- MARTÍNEZ KLEISER, Luis, 1953: *Refranero general ideológico español*. Madrid, Hernando.
- PASCUAL LÓPEZ, X. 2009: "Virtudes y defectos de la mujer en la paremiología española de origen latino y griego". *Studia Romanica Bratislavensia*, nº 8, 197—212.
- PASCUAL LÓPEZ, X. 2010: "La mujer en la paremiología española de origen latino y griego: El papel de la mujer en el ámbito doméstico". *Itinerarios*, nº 11, 155—173.

- PASCUAL LÓPEZ, X. 2012: *Fraseología española de origen latino y motivo grecorromano. Tesis doctoral*. Lleida, Universitat de Lleida, <<http://www.tdx.cat/handle/10803/84020>>. Fecha de la última consulta: el 20 de marzo de 2013.
- SNELL, Bruno, 1965: *Las fuentes del pensamiento europeo*. Madrid, Editorial Razón y fe.
- VEYNE, P. 1991: “El imperio romano”. En: *Historia de la vida privada I. Imperio romano y antigüedad tardía*. P. ARIÉS, G. DUBY (dirs.). Madrid, Taurus, 19—228.

Síntesis curricular

Xavier Pascual López es doctor en Filología Hispánica por la Universitat de Lleida, donde en 2012 defendió su tesis doctoral versada sobre la herencia de la cultura grecorromana en la fraseología española desde una perspectiva etnolingüística, la cual centra su análisis en la configuración del pensamiento a través de manifestaciones culturales (entre las que se hallan la literatura y la lengua). Actualmente, es docente en la Universidad Adam Mickiewicz de Poznań, donde dicta clases de español como lengua extranjera, gramática descriptiva e historia de la lengua española.

La visione dell'uomo nella letteratura



BARBARA KORNACKA
Università Adam Mickiewicz

Decostruzione delle figure maschili nella narrativa dei “giovani narratori” della fine del Novecento

ABSTRACT: The Deconstruction of Male Figures in the “Young Writers” Fiction of the End of Twentieth Century

The aim of the article is to present the image of male protagonists in the literature written by some of so-called “young writers” of the 80s and 90s in Italy. These authors deprive the male figure of his traditional attributes of authority and power. They achieve this aim by realizing textual strategies such as a metaphorical attempt on the patriarch or an attack on other’s male authority, by a visualization of the masculinity as uncompleted or prosthetic, and by a victimization of the male protagonist.

KEY WORDS: Italian literature of the 80s and 90s, male protagonist, crisis.

Il presente articolo si propone come scopo la presentazione di alcune considerazioni sull’immagine del protagonista maschile nella narrativa dei cosiddetti “giovani narratori” degli anni ottanta e novanta del Novecento, ovvero dell’ondata degli scrittori esordienti negli ultimi decenni del ventesimo secolo, in parte come frutto delle strategie editoriali negli anni ottanta e, in parte, come semplice risultato dello scambio generazionale, ed etichettati dal mercato editoriale come “giovani narratori” o “giovani scrittori” (cfr. AMMIRATI; ARCANGELI; BARILLI 2000; CARDONE, GALATO, PANZERI 1996; CARNERO 2009, 2010; TANI 1990). La giovinezza di questi autori, per la maggior parte, equivale alla giovane età nel momento dell’esordio, qualche volta comunque non si spiega con l’età anagrafica bensì con quella professionale, vale a dire cioè il recente debutto oppure con la tematica delle loro opere, ruotante attorno ai fatti della gioventù.

Partendo dalle analisi di alcuni romanzi dei “giovani narratori”, tra cui quelli di Aldo Busi, Enrico Palandri, Pier Vittorio Tondelli, Tiziano Scarpa, Guido

Conti, Silvia Ballestra, Lara Cardella, giungo alla formulazione della tesi che l'immagine della figura maschile, ideata da questi autori, è del tutto privata dei tradizionali requisiti e attributi della mascolinità. La posizione gerarchica del maschio risulta rovesciata e lo status della sua autorità, che si tratti del patriarca, guerriero, duce o sommo sacerdote, smantellato. Insomma, i "giovani narratori" sottopongono il personaggio maschile a una decostruzione, cosa che cercherò ora di evidenziare.

Attentato al patriarca

Innanzitutto, gli autori in questione manifestano un'anarchica riluttanza verso l'autorità come tale, cercando di compiere un metaforico "attentato al patriarca". L'autorità maschile messa in questione e infamata è, in primo luogo, quella del padre che compare nei numerosi testi dei "giovani narratori" in tale, appunto, dissacratorio e antipatriarcale contesto. Sembra che essi tentino di negare l'essenza della figura paterna e del rapporto con il padre, tema che costituisce la materia del mito e ritorna nella letteratura di tutti i secoli (JANION 317–319), indicando una totale degradazione della relazione padre–figlio e la caduta dell'importanza dell'autorità paterna.

In primo luogo, e cronologicamente accostandosi al problema, nei testi degli anni ottanta un certo disprezzo nei confronti dei padri deriva dai loro comportamenti fedifraghi o dagli abusi sessuali. E così, Aldo Busi (omosessuale dichiarato) nel suo autobiografico romanzo *Seminario sulla gioventù*, descrive, non senza ironia e avversione, il padre del piccolo Barbino, come un uomo costantemente sessualmente insaziato, attribuendogli irrispettoso soprannome "Invaginatore", riducendo con ciò la sua essenza all'atto sessuale. In un modo simile si presenta la situazione del nonno paterno di Barbino, la cui posizione nella famiglia è il risultato del suo debole nutrito nei confronti delle nuore che spesso tormenta o addirittura molesta. Con una grave accusa dei padri di avere comportamenti patologici, dunque con una messa in questione della loro vera autorità, confusa spesso dagli stessi con un potere egemonico e violento, ci incontriamo nel romanzo della siciliana Lara Cardella *Volevo i pantaloni*, la cui protagonista, Annetta, narra freddamente le vicende della violenza del padre nei suoi confronti e degli abusi sessuali dello zio verso lei stessa e verso le figlie di lui. La debolezza, la fragilità o, addirittura, l'assenza dell'ossatura morale, diverse tendenze patologiche: ecco le principali caratteristiche della figura paterna ritrattata nella "giovane narrativa" degli anni ottanta.

Esse si fanno ancora più evidenti nell'immagine del padre tracciata nella letteratura dei giovani esordienti del decennio successivo, diventando più intense, e

comunque, con una sfumatura derisoria e parodistica. Starlet, la protagonista del romanzo *Fluo. Storie di giovani a Riccione* di Isabella SANTACROCE, alla prima pagina del romanzo presenta il suo genitore con le parole: “padre infedele in fuga con la baby-amante” (11). Diciottenne ed eccentrica, Starlet non sembra avere molto rispetto per suo padre, ma guarda con una certa indulgenza questo ex-sessantottino con un passato turbolento e libertino, di continuo alle prese con la sua infedeltà coniugale (12–13). Poco più grande, Carolina Groppo, protagonista del romanzo *Occhi sulla graticola* di Tiziano Scarpa, essendo cresciuta solo dal nonno Carlo Groppo — da considerare come una figura paterna — prova una miscela di gratitudine e orrore per il nonno-padre perché, come sappiamo solo alla fine del romanzo, il signor Groppo aveva anche una relazione sessuale con Carolina, abusando del suo potere genitoriale e devastando l'autorità del padre nonché la psiche della donna. Invece in due racconti tratti dall'iconoclasta raccolta *Amore*®, Tiziano Scarpa ritrae due tipi di padri. Il primo, Attilio, del racconto *Madrigale*, non chiamato neanche “padre” dal figlio-narratore, appare come una versione umoristica dell’ “invaginato”: “Attilio non pensa, concepisce. Ogni pensiero di Attilio diventa immediatamente uno spermatozoo, nei suoi testicoli si formano tanti spermatozoi quanti sono i suoi pensieri” (SCARPA 1998: 54). La mascolinità, associata tradizionalmente alla razionalità e alla cultura del logos, viene in questo giudizio ridotta all'attività procreativa, così come la paternità all'atto della fecondazione, quindi, invece della razionalità come attributo perennemente maschile si tratterebbe solo della corporeità e delle funzioni biologiche. Il secondo padre, il signor Panizzòn, protagonista del racconto *L'annientatore*, in una narrazione che mette a confronto, in una dimensione carnevalesca, padre e figlio, si dimostra del tutto privo di ragionevolezza, saggezza, serietà, buon senso, moderazione, diventando così una figura di spensieratezza, se non sciocchezza, tipicamente giovanili. Quasi cinquantenne, il signor Panizzòn diventa vittima del culturismo, della moda per il body-building, dei concorsi di bellezza che diventeranno la sua ossessione, follia e il contenuto della vita. Mentre il figlio appare riservato, moderato e concentrato sulle cose serie il padre “parlava solo il gergo dei palestrati, si faceva di riviste specializzate e videocassette dimostrative *SuperMuscle, BodyBomb, Exploit*” (SCARPA 1998: 44). In questa prospettiva, carnevalesca e dissacratoria, che rovescia i ruoli e il mutuo rapporto tra padre e figlio, l'autorità paterna spetterebbe al figlio perché la figura del padre viene — lo dice anche il titolo stesso — annientata. In realtà, il racconto presenta in uno specchio deformante la distanza generazionale e l'abisso di incomprensione tra padre e figlio. Il disprezzo nei confronti del genitore, delle sue convinzioni, del suo stile di vita, spesso mostrato come frutto di pigrizia intellettuale e ristrettezza emozionale sono d'altronde motivi abbastanza frequenti in questa narrativa. Ritornano anche nel romanzo di Enrico Brizzi *Jack Frusciante è uscito dal gruppo*, il cui protagonista, Vecchio Alex percepisce suo padre come un mezzo idiota che passa il suo tempo nella poltrona, davanti

alla televisione, ma con tanto di pretese per emettere disposizioni ed esercitare il potere (da lì il soprannome il Cancelliere). Un simile rapporto con il padre, lo vedremo nel romanzo *Tutti giù per terra* di Giovanni CULICCHIA, il cui protagonista, Walter, giovanotto aspirante scrittore con alcune ambizioni intellettuali e obiettore di coscienza, annota:

Mio padre era ossessionato dalla parola carriera. Non poteva permettersi di mandarmi alla Bocconi ma sperava almeno di vedermi diventare uno di quei capireparto che alla FIAT lo avevano frustrato per tutta l'esistenza. Nel frattempo litigavamo ogni sera davanti alla TeleMike.

20

Il padre di Walter non è capace di essere un'autorità, un esempio o un'ispirazione, essendo lui stesso un uomo insoddisfatto e frustrato che si aspetta dal figlio l'attuazione delle sue irrealizzate aspirazioni. La contestazione della figura paterna deriva qui dalla sua mediocrità e dalla debolezza del carattere. Quest'ultima caratteristica dei padri è sottolineata anche da Rossana CAMPO nel romanzo *In principio erano le mutande*, in cui la scrittrice dedica un breve capitolo all'incontro della protagonista con il padre, un fragile sessantenne, sensibile e tenero, ma debole e incapace di affrontare una sincera conversazione con la figlia, nascondendosi dietro ad alcune banali frasi fatte di tipo: "Perché non ti sistemi in una maniera o nell'altra?" (85). Con la debolezza del carattere e dell'amore paterno abbiamo anche a che fare nel libro *Il taglio della lingua* di Guido Conti, dove l'infermità del figlio costituisce per il padre una prova insormontabile, che porta solo alla follia e all'atto di rinnegare il bambino. Una decadenza dell'autorità del patriarca spinta oltre l'eccesso ci è presentata nei racconti di Aldo NOVE raccolti nel volume *Superwoobinda*, in cui l'autore si pone come scopo quello di mettere a nudo, in modo provocatorio e anestetico, diverse patologie sociali che spesso intaccano il nucleo familiare con il padre come primo attore. Il testo intitolato come una soap opera *Il Sol dell'Avvenir* comincia in modo seguente:

L'altra sera era notte, stavo facendo l'amore con mia figlia Azzurra (14 anni, del Toro; un tesoro di bambina, che ha le ciucchie che sembra Anna Falchi), quando, proprio nel momento che c'era questo benedetto orgasmo, quella troia si è voltata e mi ha chiesto: — Papà, ma è vero che può darsi che quest'anno i comunisti vincono le elezioni che domenica ci sono giù alle scuole elementari?

152

Continuando la lettura del racconto sappiamo che le relazioni incestuose non riguardano solo il padre e la figlia ma tutta la famiglia, cioè anche la madre e il figlio. La questione non sembra disturbare alcuno o destare riflessioni in alcuno. Invece in questa "famiglia media italiana di destra" un problema frustrante ed

evocante comportamenti aggressivi è la politica, e più precisamente l'orientamento comunista del figlio che, una sera, decapita (atto simbolico) il padre con una falce (strumento simbolico), e con un martello spacca la faccia alla madre. Una tragicommedia parodistica dietro alla quale si nascondono numerosi drammi e patologie della famiglia contemporanea. Ne è un'illustrazione il racconto, altrettanto provocatorio e tragicomico, che apre la raccolta, intitolato *Bagnoschiama*, il cui narratore constata: "Ho ucciso i miei genitori perché usavano un bagnoschiama assurdo, Pure & Vegetal" (7).

L'autorità del padre si scontra dunque, nella giovane narrativa della fine del Novecento, con un critico, satirico e perfino anarchico sguardo dei figli. In esso, come in uno specchio, la posizione del patriarca si frantuma e si spacca contro la mancanza di autocontrollo, suffragata dalla brama del potere sugli altri, contro l'indulgenza nel dare sfogo ai propri istinti, contro la debolezza e la pigrizia, l'incapacità di affrontare problemi, contro, infine, l'infrazione dei fondamenti perenni dell'ordine sociale e cioè il divieto dell'incesto. Fino a un certo punto questa contestazione della paternità può sembrare una naturale e comprensibile manifestazione della relazione generazionale, un'espressione del patrimonio rifiutato, della ribellione e della negazione del sistema di valori connotato come tradizionale e obsoleto. La sua intensità comunque, e il suo collocarsi all'interno di un'immagine più panoramica, permettono di pensare che "l'attentato al padre" serva a minare le fondamenta della patriarcale società fallocentrica e sia un sintomo della crisi della mascolinità.

Attentato alle altre autorità maschili

La riluttanza verso le autorità assume altresì la forma dell'attentato ad alcune, diverse da quella paterna, figure rappresentative per i tradizionali attributi della mascolinità: forza e potere. I giovani uomini (Antò Lu Zorru di *La guerra degli Antò* di Silvia Ballestra, Walter di *Tutti giù per terra* di Giuseppe Culicchia) rinunciano alla chiamata alle armi in servizio della patria, al temporaneo ruolo del soldato, dunque guerriero (una volta considerato glorioso e onorevole): il primo disertando, il secondo scegliendo il ruolo dell'obiettore di coscienza. Al contrario, altri giovani uomini (i protagonisti del racconto *Rispetto* dalla raccolta *Fango* di Niccolò Ammaniti) manifestano e al contempo sprecano la loro potenziale forza maschile in un comportamento irrazionale, animalesco e barbaro. "Siamo una fottuta muta di bastardi in movimento. Siamo come bufali. Solo più grossi. O come le iene. E quanto siamo affamati. Affamati di fica. Affamati di fica ruvida" (AMMANITI 1999: 143) — definiscono se stessi. Quella sera la loro preda saranno tre giovani donne, bestialmente violentate e ammazzate. Invece

il custode della legge, un'altra figura maschile che rappresenta il potere, avvocato Rinaldi del racconto *Ultimo capodanno dell'umanità* dalla stessa raccolta *Fango*, viene spogliato di tutta la sua dignità e dell'apparenza di uomo serio, legale e affidabile in una scena perversa in cui egli tradisce la moglie con una prostituta che fa i suoi bisogni fisiologici sul corpo di lui. L'immagine degli escrementi della prostituta sul ventre dell'avvocato eccitato rafforza l'idea dello sfacelo dell'autorità (o dell'illusione di questa autorità) mescolata letteralmente con le feci. Un altro rappresentante del potere maschile, il sommo sacerdote, papa, protagonista del racconto *Effundente corde* dalla raccolta *Amore*[®] di Tiziano Scarpa durante una gita in montagna si ritrova coperto da una valanga di fango. Anche qui l'immagine stessa della sacralità annegata nel fango è un gesto espressivamente anarchico nei confronti dell'autorità, però Ammaniti si spinge ancora più lontano nel "mescolare con il fango" la sacralità (nel senso della profanazione che può essere letta anche nell'accezione data a questa parola da Agamben, cioè del disaccordo al sacro costituito politicamente, cfr. AGAMBEN). Il papa viene salvato da due selvaggi, anzi due misteriosamente conservati hominoidea che vivono in una cava e non hanno la capacità della parola. La cura del papa e la comunicazione con gli hominoidea si presentano in modo animalesco, corporeo: la femmina nutre "sua eccellenza" con il proprio latte e insieme al suo compagno leccano lo sporco e le ferite sul corpo del sacerdote. In questo contatto e soprattutto nel contesto dell'esistenza umana così primitiva e primordiale il papa non solo smette di essere una santità con tutte le sue conseguenze: distinzioni, differenze, forme, privilegi e attributi; non solo diventa un uomo qualsiasi nella sua dimensione materiale e corporea. Il papa viene ridotto a un essere elementare, originario senza alcuna connotazione culturale o civilizzata, per cui comincia a percepire diversamente anche il proprio corpo, privato della topografia culturalmente contrassegnata:

Sembrava che non sentissero la differenza fra orecchie, ombelico, inguine o dita dei piedi; sotto le carezze delle loro lingue ci sembrava di essere una tavola di pelle; una specie di schiena totale; una grande guancia; con un po' di palpebre sparpagliate sulla pancia e sui gomiti, e qualche naso che sporgeva a casaccio sulle ginocchia, sulle scapole. Diventavamo un volto; un'unica faccia dalla testa ai piedi.

SCARPA 1998: 22–23

Nell'atto finale dell'umanizzare la santità, del ridurre l'autorità e la dignità del successore di Cristo sulla Terra alle dimensioni molto terrene (ed anche fangose) dell'umanità, scopriamo che il papa più di ogni altra cosa al mondo amava e desiderava la sua domestica della ex-parrocchia.

Mascolinità protetica

Il ridisegno del modello della mascolinità nella letteratura in questione si svolge anche tramite immagini della corporeità maschile, per così dire, incompleta, modificata o protetica. Esse riguardano in maniera più spettacolare una parte del corpo maschile, sensibile e fortificata da significati, cioè il fallo ovvero il simbolo del potere, della forza e della fecondità da una parte, dall'altra invece, come nota Andrzej LEDER, l'oggetto, "il significante del desiderio", da secoli simboleggiato da qualcos'altro, a cominciare da un semplice bastone per finire con un treno in corsa (71—72). Nella "giovane letteratura" italiana il fallo e suoi "significanti" sono un motivo frequente, e il modo in cui sono rappresentati, nonché i sensi che vi si nascondono, dimostrano con tutta evidenza la decostruzione della categoria della mascolinità. Qualche esempio. Iniziamo con il romanzo *Branchie* di Niccolò Ammaniti, dove tra numerose problematiche della corporeità contemporanea (trapiantologia, chirurgia estetica, corpi artificiali, cancro) compare anche la protesi del fallo. Oberton, magnate della cinematografia pornografica in India, si fa montare "un enorme fallo di nichel-cadmio e alluminio anodizzato. Una protesi smisurata, che vibrava ronzando" (AMMANITI 2006: 142) e il quale, di per sé, alla stessa stregua del viagra con effetto alquanto protetico, è "la prova ultima e l'espressione della decadenza dei maschi e della crisi della mascolinità" (MELOSİK 2008: 168). La protesi meccanica perfettamente funzionante, in realtà un equivalente letterario e fantasioso della protesi farmacologica, è solamente un genere di vibratore animato, sempre pronto a soddisfare la donna sessualmente disinibita e libera. La protesi di nichel-cadmio così come il detto farmaco riducono il ruolo della mascolinità a strumento sessuale, per cui costituiscono un "simbolo della caduta del potere simbolico degli uomini, del quale il fallo era per secoli una rappresentanza" (MELOSİK 2008: 168). Ammaniti però, nello stesso testo, va molto oltre nella decostruzione del modello della mascolinità e del suo simbolo, inventando il "pesce padullo". È un pesce che vive in piccoli buchi e, quando è spaventato, è capace di scappare, cercando riparo, nelle aperture del corpo umano. Di questo pesce immaginario, "significante" dell'inesistente fallo, si è servita Livia nell'atto di vendetta su Oberton. "Il pesce padullo" penetrando l'ano dell'uomo, lo violenta, umiliandolo e spodestandolo dalla sua posizione di potere, precedentemente comunque degradata dal fallo artificiale.

Un altro espressivo motivo fallico è il membro maschile di Samuele Konigsberg del racconto *La straordinaria storia di Samuel J. Konigsberg, l'uomo che traslocò nel proprio pene* di Tiziano Scarpa, contenuto nella raccolta *Amore®*. Il pene di Samuele, crescendo senza sosta fino a dimensioni gigantesche assorbe, una parte dopo l'altra, il suo proprietario, fino al suo totale annientamento. L'ironia e la comicità di questo concetto ci suggeriscono che si tratta di un gioco dell'autore con la simbologia del fallo: il potere maschile è eccessivamente

accresciuto (letteralmente) al punto di essere mortale per l'uomo stesso (anche letteralmente).

La funzione del sostituto del fallo, la possono assumere oggetti contemporanei di uso comune, quotidiani dispositivi tecnologici come p.es. telefoni cellulari nel racconto *Vibravoll* di Aldo Nove della raccolta *Superwoobinda*, oppure altre parti del corpo come una lingua snaturata, anomala e lunga fino ai piedi di Rino del romanzo *Taglio di lingua* di Guido Conti, anche se in questo caso il contesto viene approfondito dalla svalORIZZANTE lettura della categoria della mascolinità. Rino, il protagonista oramai adulto, rimane chiuso in un bordello, a deliziare la clientela femminile, cosa che di per sé è una notevole squalifica dell'uomo (anomalo, ma al contempo equipaggiato in modo particolare). La sua lunga e contorcendo lingua, usata come protesi del fallo, per cui anche simbolicamente assumendo questo ruolo, impersona il potere maschile subordinato alle voglie femminili, schiavo e sfruttato. In questa immagine i ruoli si sono rovesciati. Questo esempio lascia individuare i sintomi di un altro procedimento della decostruzione del modello maschile e, in particolare la vittimizzazione dell'uomo.

Vittimizzazione della figura maschile

Osserviamo questo procedimento in numerosi episodi riportati dagli autori della generazione in questione. Ricordiamo, a titolo d'esempio, due giovani studenti Giampaolo e Fabrizio del romanzo *Occhi sulla graticola* di Tiziano Scarpa che prendono in affitto un appartamento dall'anziana signora Cordellato per il prezzo di una fornitura giornaliera di una porzione di seme maschile fresco, usato dalla padrona di casa come un eccellente cosmetico, segreto della sua giovane apparenza. Per i giovanotti invece, il tributo fatto del proprio corpo diventa presto una struggente schiavitù, una vittimizzazione. Ricordiamo anche Walter, un giovane disoccupato e incapace di *Tutti giù per terra* di Giuseppe Culicchia, perso nella società contemporanea e impotente nei confronti delle esigenze del padre. L'immagine dell'uomo diventato vittima, nel senso più diretto della parola, ce la offre il romanzo *La testa perduta di Damasceno Monteiro* di Antonio Tabucchi, il cui protagonista viene decapitato e trovato in un parco. Il corpo dell'uomo, vittima non solo di un omicidio ma anche della frammentazione e della privazione del capo, sede della ragione e del razionalismo, è un altro spodestamento della mascolinità. Invece Bocalone, protagonista dell'omonimo romanzo di Enrico Palandri si presenta come vittima del proprio corpo debole e malaticcio. In numerosi casi i protagonisti maschili della letteratura prodotta dai "giovani scrittori" degli ultimi decenni del XX secolo appaiono come vittime della vita stessa: insicuri, incapaci, perduti, erranti, apatici, privi di

energia e volontà di agire, mediocri e inefficaci. A ciò si aggiungono personaggi che spesso frequentano i secondi piani della narrativa in questione: psicopatici, piccoli delinquenti, senz'atletica, tossicodipendenti e alcolizzati, mariti infedeli e traditi, nonché uomini semplici e ignoranti. Il ritratto della nuova mascolinità contemporanea, il cui stato di crisi è stato già diagnosticato (cfr. MELOSİK 2006), sembra completato. Un ironico contrasto pare invece costituire il fatto che a raggiungere il successo o la felicità sono gli uomini che perdono la loro umana e maschile corporeità: lo zombi del racconto *Zoologo* di Ammaniti che diventa un professore universitario stimato o Marco, del romanzo *Branchie* dello stesso autore che ha ritrovato il suo benessere con le branchie al posto dei polmoni in un acquario di Berlino.

Le suddette immagini della mascolinità negano e decostruiscono alcune visioni, stereotipi e *topoi* tuttora presenti nella cultura, mettendo a nudo i meccanismi di costituzione della mascolinità come prodotto della cultura. Allo stesso modo, tuttavia, occorre esserne consapevoli, l'immagine del maschio che risulta dall'analisi dei testi citati, è frutto e testimonianza della percezione del sesso maschile determinata storicamente e da una generazione. Bisogna capire le suddette osservazioni in questo senso, anche perché le visioni carnevalesche che ci mostrano in modo parodistico l'egemone secolare della cultura, possono costituire solamente una valvola di sicurezza per garantire il mantenimento della società fallocentrica. Conclusione che sembra confermata da due romanzi pubblicati lo stesso anno 1989, e cioè *Camere separate* di Pier Vittorio Tondelli e *Volevo i pantaloni* di Lara Cardella, di cui il primo sembra sconfiggere i pregiudizi e l'intolleranza nei confronti dell'omosessualità maschile e il secondo denuncia l'oppressione e l'ingiustizia nei confronti della donna in Sicilia. Il privilegio della libertà spetta ancora una volta all'uomo.

Bibliografia

Opere analizzate

- AMMANITI, Niccolò 1996: *Fango*. Milano, Mondadori.
 AMMANITI, Niccolò, 2006 [1994]: *Branchie*. Torino, Einaudi.
 BALLESTRA, Silvia, 2005 [1992]: *La guerra degli Antò*. Torino, Einaudi.
 BRIZZI, Enrico, 2006 [1997]: *Jack Frusciante è uscito dal gruppo*. Milano, Baldini Castoldi Dalai.
 BUSI, Aldo, 2010 [1984]: *Seminario sulla gioventù*. Milano, Mondadori.
 CAMPO, Rossana, 2008 [1992]: *In principio erano le mutande*. Milano, Feltrinelli.
 CARDELLA, Lara, 2009 [1989]: *Volevo i pantaloni*. Milano, Mondadori.
 CONTI, Guido, 2000: *Il taglio sulla lingua*. Parma, Ugo Guanda Editore.
 CULICCHIA, Giovanni, 2009 [1994]: *Tutti giù per terra*. Milano Garzanti.

- NOVE, Aldo, 1998: *Superwoobinda*. Torino, Einaudi.
- PALANDRI, Enrico, 2011 [1979]: *Boccalone. Storia piena di bugie*. Milano, Bompiani.
- SANTACROCE, Isabella, 2008 [1995]: *Fluo. Storie di giovani a Riccione*. Milano, Feltrinelli.
- SCARPA, Tiziano, 1998: *Amore®*. Torino, Einaudi.
- SCARPA, Tiziano, 2005 [1996]: *Occhi sulla graticola*. Torino, Einaudi.
- TABUCCHI, Antonio, 1999 [1997]: *Zaginiona głowa Damascena Monteiro*. Warszawa, Czytelnik.
- TONDELLI, Pier Vittorio, 2007 [1989]: *Camere separate*. Milano, Bompiani.

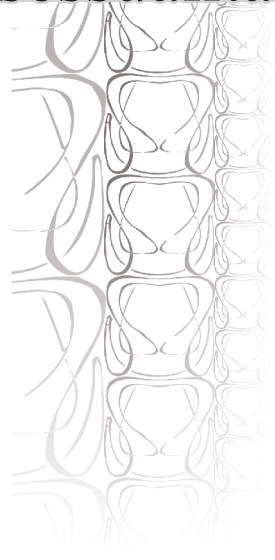
Opere citate

- AGAMBEN, Giorgio, 2006: *Profanacje*. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy.
- AMMIRATI, Maria Pia, 1991: *Il vizio di scrivere. Letture su Busi, De Carlo, Del Giudice, Pazzi, Tabucchi, Tondelli*. Soveria Mannelli, Rubettino.
- ARCANGELI, Massimo, 2007: *Giovani scrittori, scritture giovani. Ribelli, sognatori, cannibali, bad girls*. Roma, Meltemi.
- BARILLI, Renato, 2000: *È arrivata la terza ondata. Dalla neo alla neo-neoavanguardia*. Torino, Testo & Immagine.
- CARDONE, Raffaele, GALATO, Franco, PANZERI, Fulvio (a cura di), 1996: *Altre storie. Inventario della nuova narrativa italiana fra anni '80 e '90*. Milano, Marcos y Marcos.
- CARNERO, Roberto, 2009: *La nuova narrativa dagli anni Ottanta ad oggi*. Milano, Principato.
- CARNERO, Roberto, 2010: *Under 40. I giovani nella nuova narrativa italiana*. Milano, Bruno Mondadori.
- JANION, Maria 2001: *Żyjąc tracimy życie*. Warszawa, Wydawnictwo WAB.
- LEDER, Andrzej, 2007: "Psychoanaliza: cielesność fantazmatyczna". W: *Ucieleśnienia. Ciało w zwierciadle współczesnej humanistyki*. Anna WIECZORKIEWICZ, Joanna BATOR (red.). Warszawa, Wydawnictwo IFiS PAN.
- MELOSİK, Zbyszko, 2006: *Kryzys męskości w kulturze współczesnej*. Kraków, Oficyna Wydawnicza „Impuls”.
- MELOSİK, Zbyszko, 2008: *Viagra, konsumpcja seksu i walka płci*. W: *Ucieleśnienia II. Pleć między ciałem i tekstem*. Anna WIECZORKIEWICZ, Joanna BATOR (red.). Warszawa, Wydawnictwo IFiS PAN.
- TANI, Stefano, 1990: *Il romanzo di ritorno. Dal romanzo medio degli anni sessanta alla giovane narrativa degli anni ottanta*. Milano, Mursia.

Nota bio-bibliografica

Barbara Kornacka, laureata in storia dell'arte e in filologia romanza, ha conseguito il titolo di dottore di ricerca in Letterature Moderne. Attualmente lavora come ricercatrice specializzata nella letteratura contemporanea italiana presso il Dipartimento di Filologia Romanza dell'Università Adam Mickiewicz di Poznań. I suoi interessi ruotano attorno alle problematiche della letteratura italiana degli ultimi trent'anni cui ha dedicato vari articoli. Nel 2013 è uscito il suo libro intitolato *Ucho, oko, ciało. O prozie "młodych pisarzy" lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych we Włoszech (Orecchio, occhio, corpo. Sulla narrativa dei "giovani scrittori" degli ottanta e novanta in Italia)*.

La letteratura e l'omosessualità



KATARZYNA SOBONIAK

Universidad de Silesia

Políticas de género en *El beso de mujer araña* de Manuel Puig

ABSTRACT: Gender politics in *The Kiss of the Spider Woman* by Manuel Puig

The objective of the present work is to study the constructions of sexual identities that are found in *The Kiss of the Spider Woman* by Manuel Puig. In order to clarify this concept, it is important to contextualize the book in its period, its area of political conflicts that were present in Argentina in the 70s, as well as in the significantly phallic-centered society. Subsequently, through the use of dichotomies, the text will analyze the problem of the rigidity of the binary logic and, at the same time, will present new forms of gender-sexual constructions. Finally, this article will investigate the notion of homosexuality as a transgressive practice that questions the hegemonic discourse of heterosexuality seen and understood as the only legitimate orientation.

KEY WORDS: Manuel Puig, gender, sexuality, heterosexual hegemony, politics.

Como es bien sabido, la filosofía política liberal seguía fiel y consecuentemente a los conceptos proclamados por Jean-Jacques Rousseau, que subrayaban la división estricta de la existencia humana entre lo político y lo privado. La abolición de este dualismo ha constituido, y sigue constituyendo, el objetivo fundamental de la lucha feminista y de otros movimientos emancipatorios. Indudablemente, uno de los medios más determinantes para abordar dicha cuestión ha sido la aproximación artística, y en particular la producción literaria. Uno de los exponentes más notorios de este recurso lo constituye *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig, en el que se pueden observar numerosos cuestionamientos a las rígidas dicotomías decimonónicas.

Para explicar la procedencia de dichos dualismos en la novela, es necesario contextualizarla en su época y presentar los razonamientos paradigmáticos imperantes en la sociedad de entonces. Cuando Puig publicó el libro en el año 1976, Argentina, debido a la dictadura militar, estaba sumida en un momento político conflictivo en el que el patriarcado formaba el orden social dominante,

entendido como una orientación tanto política como moral. En otras palabras, durante los años transcurridos entre 1969 y 1979, la violencia, el terrorismo, el arrebato ideológico y el conflicto socio-político eran las características principales de la sociedad argentina (DELLI-ZOTTI 49). Detrás de estas enumeraciones se escondían las auténticas causas del procedimiento que consistían, ante todo, en la recuperación y la imposición de las doctrinas tradicionales existentes ya en la formación de la sociedad burguesa; y en la detención de los movimientos que actuaban en contra del ideario cristiano y de las jerarquías sociales y genéricas. Al añadir a todo esto las inclinaciones de Perón hacia la orientación xenófoba y la hostilidad a lo distinto, no ha de extrañar que el sistema político de la Argentina de los años setenta tuviese que luchar contra varios enemigos de las identidades subversivas, dentro de los cuales destacan: traidores, antipatriotas, homosexuales y mujeres. Al enfocar los dos últimos grupos de sujetos inconformistas, se puede llegar a la conclusión de que el androcentrismo, que formaba el elemento constitutivo de la acción política, implicaba a la vez la lucha perpetua entre las construcciones genéricas no normativas y el aparato represivo dictatorial (DELLI-ZOTTI 56—57).

Sin embargo, no se puede olvidar del factor crítico que desmontaba el régimen de las políticas dominantes y las rehacía desde otro lugar y otro posicionamiento ofreciendo un cambio social emancipatorio y estableciendo un nuevo orden público. No cabe ninguna duda de que esta era la causa principal del florecimiento abrupto de la revolución sexual y de la revolución política, cuya finalidad consistía en reivindicar todos los espacios de lo social, es decir: de lo sexual, de lo cultural, de lo político y de lo artístico (PELLER 2). Todas estas prácticas han sido aprehendidas con una minuciosidad impecable en la novela de Puig. El autor, al mostrar la relación entre dos víctimas de la represión dictatorial, llama la atención a la condición de las minorías sexuales en la Argentina en los años setenta y demuestra la verosimilitud de la permeabilidad de las fronteras entre lo público y lo privado.

Aunque la estructura del libro es bastante peculiar, Puig en ninguna de sus obras anteriores ha logrado analizar el tema de la diferencia del individuo tan compleja y contundentemente (OVIEDO 351). Dicho en otros términos, gracias a los diálogos mantenidos entre los personajes del libro que comparten la misma celda en una prisión bonaerense, quienes leen el texto pueden observar su cambio interior a medida que avanza la trama. De esta forma, en el comienzo de la historia la convivencia entre Molina, un homosexual acusado de la corrupción de menores, y Valentín, un revolucionario marxista acusado por la difusión de la política de izquierdas, parece casi imposible, ya que ambos protagonistas discrepan bastante en cuanto a sus bases ideológicas y expectativas vitales. Sin embargo, a lo largo de la historia la relación entre los encarcelados experimenta un proceso de transformación para convertirse, finalmente, en una relación más afable con cambios notables en las personalidades de los

protagonistas¹. Lo que es más, esta alteración ofrece una combinación interesante de dos perspectivas que se manifiestan en la novela. Esto es, al tener en cuenta que Molina percibe su sexualidad “como un discurso, [...], que se enuncia dentro de otro que lo excluye, lo define, lo obliga a volverse invisible o desesperadamente escandaloso” (MUÑOZ 376), se puede deducir que del mismo modo Valentín percibe su actividad política; de esta manera, en el libro confluyen dos discursos reflejados tanto por la liberación sexual como por el pensamiento marxista. No cabe ninguna duda de que esta vinculación constituye un aspecto importante, puesto que demuestra que tanto Valentín como Molina sufren las trabas del discurso autoritario, que les impide expresarse desde su propia subjetividad política y sexual. Otra cuestión que debe considerarse es que, si los protagonistas de la novela entienden así su identidad, resulta obvio que los asuntos políticos se convierten en una cuestión personal, lo que justifica el carácter ilusorio de la dicotomía público-privado.

Al tratar el tema de los binarismos, hay que tener en cuenta que, junto con la oposición estricta entre lo público y lo privado, existen en el libro otras dicotomías que, a lo largo de la historia, van debilitándose hasta desaparecer por completo en el final. En este sentido, Mariela PELLER, por ejemplo, llama la atención sobre las construcciones binarias “sentimiento/razón, cuerpo/mente, deseo/deber” (3), a las que habría que agregar, no obstante, las dicotomías entre el sexo y el género, y entre la heterosexualidad y la homosexualidad. Como ya se había señalado antes, la debilidad de dichas parejas dicotómicas es directamente proporcional a la liberación por los protagonistas del libro de los paradigmas impuestos. Para dar ejemplo de este razonamiento, basta presentar el ideario político declarado con cierta firmeza por Valentín, quien mantiene que “yo no puedo vivir el momento, porque vivo en función de una lucha política, o bueno, actividad política digamos” y añade que “mientras dure la ducha, que durará tal vez toda mi vida, no me conviene cultivar los placeres de los sentidos, [...], porque son, de verdad, secundarios para mí” (PUIG 33). Dada esta enunciación, ya no cabe ninguna duda de que Valentín se autositúa en el lado de la razón, la mente, el deber y la política, rechazando al mismo tiempo las cuestiones relacionadas con los sentimientos y deseos. Para subrayar dicho aspecto conviene observar el siguiente diálogo que se entabla entre el revolucionario y Molina:

— Mis ideales, ...el marxismo, si querés que te defina con una palabra.
Y este placer lo puedo sentir en cualquier parte, acá mismo en esta celda,
y hasta en la tortura. Y ésa es mi fuerza.
— ¿Y tu mina?

¹ Merece la pena señalar que en los tiempos de la dictadura argentina, la convivencia entre los revolucionarios de izquierda y los homosexuales era poco frecuente y, según la opinión de Mariela Peller, este hecho le confiere a la novela un tono utópico (PELLER 2).

— Eso también tiene que ser secundario. Para ella también soy yo secundario. Porque también ella sabe qué es lo más importante.

34

Las características expuestas más arriba se corresponden con los, así llamados, “cuatro imperativos que definen la masculinidad” (BONINO 48). Según dichos imperativos —entendidos como resultados de las investigaciones psicoanalíticas—, la visión paradigmática de un “hombre verdadero” se reduce a las características siguientes:

1. Ausencia de rasgos que la cultura les atribuye a los sujetos femeninos; por tanto, no se suele asociar a los hombres con características como pasividad, vulnerabilidad, emotividad y dulzura.
2. Aspiraciones de poseer poder, potencia y superioridad sobre los demás sujetos.
3. Supremacía de razón y objetividad.
4. Tendencias a “sacrificar lo propio con la ilusión de que algún día el varón se hará dueño de sí” (BONINO 48—49).

Dicha taxonomía remite de modo evidente al ideario proclamado por Valentín, quien cumple fielmente con todas las normas expuestas más arriba. Estos ideales tan fuertes y rígidos chocan significativamente con la actitud y sensibilidad representadas por Molina, quien se posiciona más bien en el lado pasivo de la actividad política y se opone a la visión estereotipada de la masculinidad de la sociedad occidental. Las características expuestas quedan patentes en la siguiente conversación entre los encarcelados:

- Pero no seas así, sos demasiado sensible...
- Qué le vas a hacer, soy así, muy sentimental.
- Demasiado. Eso es cosa...
- ¿Por qué te callás?
- Nada.
- Decílo, yo sé lo que ibas a decir, Valentín.
- No seas sonso.
- Decílo, que soy como una mujer ibas a decir.
- Sí.
- ¿Y qué tiene de malo ser blando como una mujer? ¿Por qué un hombre o lo que sea, un perro, un puto, no puede ser sensible si se le antoja?

34—35

Las inclinaciones de Molina a identificarse con la imagen estereotipada de los sujetos femeninos no se limitan al mero empleo de rasgos como el sentimentalismo o la delicadeza. Molina anhela justificar a su compañero de celda que la femineidad constituye la base de su aparato psico-sexual y, en consecuencia, se autodenomina “una mujer”. Este afeminamiento resulta visible especialmente en las relaciones con otros hombres, en las que Molina acostumbra a utilizar el género gramatical femenino. Por ejemplo, al referirse a un compañero suyo al

que echa de menos confiesa que “cuando hablo de él yo no puedo hablar como hombre, porque no me siento hombre” (69).

No cabe duda de que las operaciones lingüísticas representan perfectamente el ejemplo de una ruptura con los binarismos sexuales y la reestructuración de lo femenino y lo masculino. El objetivo de dicha reestructuración consiste en lanzar una llamada crítica a dos factores que rigen las normas de la subjetividad, esto es: la diferencia sexual y a la estandarización performativa (PRECIADO 18—19).

Según Judith BUTLER, el discurso sobre la diferencia sexual está vinculado con la idea del género, entendido como un concepto social y culturalmente construido. Sin embargo, hay que admitir que la noción de dicho concepto resultaría algo más compleja, ya que, como demuestra la filósofa estadounidense: “El género es el mecanismo a través del cual se producen y se naturalizan las nociones de lo masculino y lo femenino, pero [...] bien podría ser el aparato a través del cual dichos términos se deconstruyen y desnaturalizan” (70). Butler reconoce al mismo tiempo que una de las consecuencias de este entendimiento es la ineficacia de los binarismos genéricos, y postula una alternativa que consiste en multiplicar los géneros (71). Como consecuencia de este razonamiento surge la posibilidad de la ampliación del campo semántico del vocablo ‘género’, lo que impide a los cuerpos –analizados como sujetos sexuales y políticos– reducirse a la diferencia sexual.

Obviamente, esta aclaración subraya lo ilusorio tanto de la identidad (sexual) como de los binarismos sexuales. Por lo tanto, no ha de parecer extraña la declaración de Molina, quien asume que: “Soy otra persona que no es ni hombre ni mujer” (PUIG 237). Se observa aquí la antedicha multiplicidad de géneros que –al menos en teoría– no se desvía tan excesivamente de los paradigmas políticos y abre la puerta al surgimiento de nuevos sujetos psico-sexuales. Consecuentemente, bien podría asumirse que Molina no constituye ningún caso de anomalía ni patología y, lo que es más, su relación con Valentín no tiene que depender de las limitaciones que provoca la diferencia sexual.

Dada esta explicación, la relación entre Valentín y Molina ya no puede ser analizada como una relación típicamente heterosexual², en la que se observa la explotación de lo dominante por lo dominador. Esta imposibilidad se hace más visible al final de la novela, cuando Molina adquiere la conciencia política y se convierte en un revolucionario; y cuando Valentín acepta su vulnerabilidad psíquica y física, y demuestra las inclinaciones homosexuales hacia su compañero de celda.

Resulta curioso añadir que el mismo autor de la novela asume el carácter utópico de la diferencia sexual presentada en la primera parte de la trama, y, al desarrollar esta cuestión, explica que:

² Este razonamiento es la consecuencia de una lectura muy radical de la obra de Foucault, ofrecida por Monique Wittig, que interpreta la heterosexualidad como un régimen socio-político. Véase: WITTIG.

En aquella celda hay sólo dos hombres, pero es sólo en la superficie. En realidad hay dos hombres y dos mujeres. Estoy de acuerdo con Theodor Roszak cuando dice que la mujer más desesperadamente necesitada de liberación es la mujer que cada hombre tiene encerrada en las mazmorras de su propia psiquis.

LEVINE 242

La cita demuestra perfectamente la resistencia de Puig a politizar su propia diferencia sexual e interpretarla como una identidad psico-sexual y política. Como bien es sabido, a través del acto de la sublimación, el autor trata de forma muy compleja este problema en la novela analizada.

No obstante, hay que tener en cuenta que la mayoría de las identidades e identificaciones aspira a ser social y políticamente reconocida. Uno de los instrumentos a través de los cuales se efectúa dicho reconocimiento es la performatividad de los géneros, que forma el tema central en las investigaciones de Judith BUTLER. La filósofa mantiene que cada género es performativo, es decir, que cada género “constituye una identidad que se supone que es”. Butler desarrolla esta cuestión y añade que “en este sentido, el género siempre es un hacer, aunque no un hacer por parte de un sujeto que se pueda considerar preexistente a la acción” (58). Dicho en otros términos, la performatividad forma esta parte del discurso que asume la responsabilidad por producir lo que previamente ha nombrado y, consecuentemente, permite la instalación de distintas ontologías.

Como se ha señalado más arriba, la performatividad se conecta de manera bastante directa con el reconocimiento que otorga a los sujetos la posibilidad de obtener conciencia de sí mismos. Lo que es más, tanto la performatividad como el reconocimiento se expresan mediante fórmulas plenamente discursivas, cuyo núcleo consiste en el mero hecho de nombrarse y ser nombrado. Este problema se puede observar en los trabajos de Louis Althusser, quien subrayó con bastante frecuencia la importancia de las acciones de nombramiento, ya que a través de ellas los sujetos son capaces de constituirse y de llevarse a la existencia. No obstante, hay que tener en cuenta que tanto el llamar como el nombrar no dependen exclusivamente de los sujetos mismos, sino que se realizan también durante la experiencia y la relación con el Otro. Dicho de otra forma, los sujetos se reconocen a sí mismos y forman su subjetividad a través de las interacciones con otros sujetos (ALTHUSSER 22—24).

Según esta ideología, se puede deducir que en el caso del *Beso* también se aprecia un proceso parecido, por el que los individuos concretos se convierten en sujetos. Uno de los ejemplos que reflejan este concepto se puede observar cuando Molina nombra a Valentín usando el género gramatical femenino (“niña Valentina”), a lo que éste se resiste y contesta: “Y no me llames Valentina, que no soy mujer” (PUIG 44). Aunque a primera vista puede parecer que Valentín es plenamente consciente de su identidad y no necesita confirmar su existencia a través del llamado del Otro, al avanzar la trama, quienes leen el

texto consiguen percatarse de que esta actitud de Valentín es aparente e ilusoria. Obviamente, esta condición se entrelaza con la transformación interior de Valentín; y, en consecuencia, en las secuencias finales del libro, se aprecia que él también necesita la afirmación de su compañero sobre su propia subjetividad (PELLER 11—12).

Sin embargo, el ejemplo más notorio de este tipo de reconocimiento se observa cuando Valentín nombra muy directamente a Molina, confesándole que: “Vos sos la mujer araña, que atrapa a los hombres en su tela”, y cuando este lo acepta y admite que: “¡Qué lindo! Eso sí me gusta!” (PUIG 65).

Este diálogo es primordial para toda la novela, ya que no solamente subraya la discursividad y la importancia del reconocimiento y de los actos performativos, sino que demuestra también la conciencia de los protagonistas sobre su propia identidad. El hecho de que Valentín admita el temperamento seductor de Molina será incluso más valioso, por cuanto implica que el revolucionario marxista lo declara basándose en su propia experiencia. Consecuentemente, se manifiesta otra situación que constata la ineficacia de la rigidez de los binarismos sexuales cuando, por ejemplo, Valentín deja de representar la visión estereotipada del macho heterosexual cuyas actuaciones se alejan de la vulnerabilidad y del sentimentalismo.

En cuanto al segundo encarcelado, hay que admitir que, a pesar de denominarlo directamente “mujer”, las connotaciones del vocablo “atrapar” aluden a calificaciones como acción, dinamismo, dominación; lo que supone cierto distanciamiento de la pasividad y la explotación representadas por Molina en las primeras partes del libro. Las características expuestas también aluden a la transformación interior de Molina, quien, al final, se convierte en un revolucionario con conciencia de sus actos y de su identidad. No obstante, hay que recordar que la revolución de este protagonista proviene de otras fuentes, que consisten en aceptar su orientación psico-sexual como una de las opciones posibles y no como una subversión o anomalía frente a la hegemonía del discurso heterosexual. Este hecho describe a los sujetos no heteronormativos como unos sujetos revolucionarios cuya rebelión constituye el punto central de numerosos tratados científicos. Los resultados de esta praxis resultan visibles en las notas a pie de página que aparecen a lo largo de toda la novela. Aunque todas las informaciones incluidas en dichas notas se refieren a la homosexualidad observada desde el punto médico y psicoanalítico, resulta claro que solamente el último comentario asocia muy directamente la homosexualidad con la revolución. Por mencionar un ejemplo, basta con citar las palabras de la doctora danesa Anneli Taube, que vincula la homosexualidad con el “incorformismo revolucionario” y observa en esta actitud los orígenes de los movimientos de liberación sexual y de clases (PUIG 210—211).

En definitiva, todas las informaciones expuestas más arriba demuestran que el proceso atravesado por los protagonistas del libro los ha liberado de sus pro-

pías prisiones, en las que ambos se encontraban por causa de los convencionalismos y esquemas socio-culturales. Por consiguiente, no es posible examinar sus comportamientos o condiciones psíquicas, basándose en una simple dialéctica público/privado. Esta resistencia permite deducir que, en realidad, la cuestión de las fronteras entre la mayoría de los binarismos forma un mito y señala su carácter utópico. Consecuentemente, y al basarse en el caso de la multiplicidad de las construcciones genéricas, *El beso de la mujer araña* crea una realidad alternativa en la que la variedad y la heterogeneidad de las subjetividades socio-políticas constituyen el único “imperativo” que hay que seguir.

Bibliografía

- ALTHUSSER, Luis, 1979: “Ideología y aparatos ideológicos del Estado”. En: <<http://perio.unlp.edu.ar/teorias2/textos/m3/althusser.pdf>>. Fecha de la última consulta: 29 de marzo de 2013.
- BONINO, Luis, 1999: “Varones, género y salud mental: deconstruyendo la ‘normalidad’ masculina”. En: *Nuevas masculinidades*. A. CARABÍ, M. SEGARRA (eds.). Barcelona, 41—64.
- BUTLER, Judith, 2010: *Deshacer el género*. Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica.
- DELLI-ZOTTI, Guillermo Mira, 2009: “Genealogía de la violencia en la Argentina de los años 70”. *HAOL*, nº 20 (Otoño).
- LEVINE, Suzanne Jill, 2002: *Manuel Puig y la mujer araña*. Barcelona, Editorial Seix Barral, S.A.
- MUÑOZ, Elias Miguel, 1987: “El discurso utópico de la sexualidad en *El beso de la mujer araña*, de Manuel Puig”. *Pliegos de ensayo*, vol. 21.
- OVIDO, Jose Miguel, 2010: *Historia de la literatura hispanoamericana*. 4: *De Borges al presente*. Madrid, Alianza Editorial.
- PELLER, Mariela, 2009: “Los cuerpos mártires. Subjetividad, sexualidad y revolución en *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig”. *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, vol. 22. Publicación Electrónica de la Universidad Complutense. <<http://revistas.ucm.es/index.php/NOMA/article/view/NOMA0909240393A/26194>>. Fecha de la última consulta: 29 de marzo de 2013.
- PRECIADO, Beatriz, 2002: *Manifiesto contra-sexual*. Madrid, Opera Prima.
- PUIG, Manuel, 1985: *El beso de la mujer araña*. Barcelona, Editorial Seix Barral, S.A.
- WITTIG, Monique, 2006: *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Madrid, EGALES.

Síntesis curricular

Katarzyna Soboniak es estudiante del Doctorado en el Departamento de Hispánicas de la Universidad de Silesia. Sus investigaciones se centran en la obra de los escritores y las escritoras hispanoamericanos/as examinada desde una perspectiva teórica feminista.

EWELINA SZYMONIAK

Universidad de Silesia

El *homo sexualis** latinoamericano de la época tardíomoderna La narrativa de Jaime Bayly

ABSTRACT: The Latin American *Homo Sexualis* of High Modernity. Jaime Bayly's Narrative Fiction

Jaime Bayly is one of the most controversial Hispanic-American writers of recent times. Both his provocative media image and his writings — which supposedly refer to his personal experience — focus on gay themes. The aim of the present article is to show, by way of the work of literary scholars who engage in queer theory and sociologists who examine questions of sexuality, how certain changes in the sexual dimension of human life typical of societies of so-called high modernity (although with marked influences from Latin American culture), are reflected in the Peruvian's writings. Situating Bayly's novels in a broader literary and social context, the article attempts to shed light on the cultural construction of gender and sexuality.

KEY WORDS: (homo)sexuality, hypermasculinity, hegemony, identity.

Desde la publicación de su primera novela, *No se lo digas a nadie*, en 1994, Jaime Bayly (Lima, 1965) es un punto de referencia, obligado y a la vez controvertido, dentro de la literatura hispanoamericana de temática homosexual. Tras el éxito comercial de su debut literario, las novelas posteriores de Bayly, la mayoría de ellas sobre los mismos motivos, le valieron al escritor peruano a la vez críticas y alabanzas. Algunas de esas novelas fueron acusadas de reducir a una serie de clichés desgastados las cuestiones originalmente representadas en *No se lo digas a nadie* (así ocurrió con *Fue ayer y no me acuerdo*, de 1995, o con *El*

* Utilizamos este término de Zygmunt Bauman, quien lo incluyó en el ensayo titulado *Separados, pero juntos* (2003), para hablar de la dimensión social del deseo sexual. No obstante, lo presentamos aquí también como un juego de palabras, que apunta a la orientación homosexual de la narrativa de Jaime Bayly.

huracán lleva tu nombre, de 2004); otras fueron galardonadas con prestigiosos premios (*La noche es virgen*, por ejemplo, obtuvo en 1997 el Herralde de novela). A nuestro parecer, esta discrepancia de opiniones sobre la creación literaria de Bayly (por unos elogiado como un escritor de grandes dotes; tachado por otros de simple cínico que utiliza todos los medios para ser objeto de conversaciones) es la mejor prueba de que –dado “el carácter fugitivo que arrastra el concepto de contemporaneidad” (MANZONI 12)– es todavía demasiado pronto para lanzar cualesquiera juicios con pretensión de validez universal.

En este espacio, simplemente, nos aproximaremos a las novelas de Jaime Bayly para analizarlas como síntoma de ciertas tendencias evolutivas, vinculadas en este caso al concepto de sexualidad, que, aunque resultan típicas de la sociedad de la alta modernidad, presentan ciertas particularidades latinoamericanas. Es este enfoque el que defiende, entre otros, Pierre Bourdieu: según BOURDIEU (153), la literatura va por delante de las ciencias sociales en lo que se refiere a la representación de problemas fundamentales.

En nuestro análisis recurriremos fundamentalmente a tres novelas: *No se lo digas a nadie*, *La noche es virgen* y *El canalla sentimental*, publicadas respectivamente en 1994, 1997 y 2008; su elección no ha sido en absoluto arbitraria ya que estamos convencidos de que, más que otras, marcan las etapas del desarrollo del proyecto literario baylyano¹.

Al hablar de la cultura gay latinoamericana, Dieter INGENSCHAY (10) constata que su rasgo distintivo principal hoy día es la oscilación entre dos polos:

podría considerarse, por un lado, como sistema específico “local” de la formación y articulación del deseo por el mismo sexo ([...] la Cuba de Arenas, paraíso del buscador de sexo con hombres, sería el prototipo de tal sistema). Por el otro lado, las culturas (subculturas, paraculturas) “latinas” tienen rasgos no solamente comunes, sino incontestablemente internacionales, y esto significa: rasgos de una (¿peligrosa?) imitación de actitudes que provienen del consumismo tardíocapitalista norteamericano u oriental.

Situada en ese panorama más amplio, la creación literaria de Jaime Bayly parece inclinarse más hacia la segunda opción. Son muchas y fácilmente reco-

¹ Una cuestión que vale la pena señalar, aunque sea al margen de nuestra reflexión, es que lo que invariablemente más llama la atención de los lectores en las novelas baylyanas, hasta escandalizar a muchos de ellos, no es el desenfado con el que estas narran experiencias sexuales, sino su supuesto carácter autobiográfico, que el limeño nunca ha desmentido. Todo lo contrario: su postura mediática, como conductor de programas de televisión, de ventilar ante los ojos de los espectadores sus asuntos privados, entre ellos su sexualidad, parece que pretende animar a los lectores a buscar correspondencias entre sus novelas y su vida personal, por lo que muchos de ellos caen en la trampa de una simple chismografía en vez de esforzarse por revelar otros niveles posibles de significación, tal vez menos llamativos pero más profundos, de la narrativa de Bayly.

nocibles las huellas que deja la globalización en la vida de los protagonistas baylyanos, quienes, como es bien sabido, suelen compartir tantas características entre sí que resulta posible reducirlos a todos ellos a un modelo general simplificado y de matiz claramente tardíomoderno y materialista: el hijo de la más acomodada burguesía limeña, que trabaja en la televisión, viaja con frecuencia a Miami para hacer sus “compritas bimensuales” en “el muy odioso *mall* de *dadeland*”² (BAYLY 2008a: 10) y por las noches se divierte en clubs consumiendo cocaína... Es muy sintomático que para Gabriel Barrios, de *La noche es virgen*, los calzoncillos Calvin Klein, “muy ajustaditos”, sean lo imprescindible para “mantener un cierto nivel estético (y por qué no decir ético)” (BAYLY 2006: 42) de su vida gay.

No obstante, es precisamente la cuestión de la imitación de los modelos occidentales, apuntada en la cita de Ingenschay, la que nos lleva a buscar antecedentes literarios en la escritura de Bayly: los encontramos –siguiendo la pauta ofrecida por Sandro Bossio, aunque en este caso sea imprescindible poner en entredicho toda la carga valorativa negativa que esta conlleva– en la creación literaria de Charles Bukowski (Andernach, 1920 — Los Ángeles, 1994), cuyo estilo, en palabras de BOSSIO, “dio origen a un nuevo orden literario: escritos sórdidos, impúdicos, que anteponen la anécdota sexual –y cuanto más descarnada, mejor– a la verdadera creación literaria, que implica organización, multi-temática, contexto, uso de recursos narrativos, etcétera”. Cabe subrayar que el propio Bayly también reconoce la importancia del escritor estadounidense para su formación literaria: “Bukowski fue un gran deslumbramiento para mí: me enseñó que las cosas más sucias podían (debían) contarse” (véase la entrevista a Jaime Bayly realizada por Gonzalo PAJARES en 2009)³.

Según David Stephen CALLONE (XIX–XX), la dimensión sexualmente transgresora de la escritura de Bukowski está estrechamente relacionada con su biografía y, en particular, con el hecho de que Bukowski se viera obligado a enfrentarse a su propia sexualidad, reprimida durante la adolescencia, precisamente cuando estalló la revolución sexual en los años sesenta del siglo XX. Una tesis bastante similar puede proponerse con respecto a la creación literaria de Jaime Bayly, lo cual es posible en parte porque las transformaciones iniciadas en Estados Unidos en la década de los sesenta que tardía y lentamente han penetrado en el Perú han contribuido a que sean precisamente los jóvenes varones de la generación de Jaime Bayly los que han tenido que (re)definir su identidad masculina en el nuevo escenario social. La complejidad de los cambios en cuestión, que se producen en la esfera privada hasta alcanzar el dominio público, la resalta Anthony GIDDENS (1998: 36):

² La falta de mayúscula al principio del nombre propio es original.

³ Además de la recurrencia de motivos tales como el sexo, la droga y la vida nocturna, lo que acerca la narrativa de Bayly a la de su maestro son el uso del lenguaje coloquial, la concisión estilística, la agilidad narrativa y, sobre todo, el mito de la autobiograficidad y el afán provocador.

La “revolución sexual” de los pasados treinta o cuarenta años no es justamente, ni siquiera primordialmente, un avance en la permisividad sexual neutral en lo que concierne a los papeles sociales de cada sexo. Implica dos elementos básicos: uno es la revolución en la autonomía sexual femenina — producida básicamente en esta época, pero con antecedentes en el siglo pasado. Sus consecuencias para la sexualidad masculina son profundas, por eso se puede decir que es en gran parte una revolución inacabada. El segundo elemento es el florecimiento de la homosexualidad, masculina y femenina. Los homosexuales de ambos sexos han establecido una nueva base sexual que sobrepasa con mucho lo más ortodoxo desde el punto de vista sexual.

Analizadas en ese contexto, las novelas de Bayly, y, entre ellas, especialmente *No se lo digas a nadie*, dan cuenta de las primeras fisuras en la hasta ahora intacta fachada de un orden social que se apoya en las relaciones de poder entre los diversos roles sexuales establecidos. Los cambios no los protagonizan en este caso, sin embargo, las mujeres, cuya exigencia de igualdad siempre ha constituido la faceta más destacada de la ya mencionada revolución sexual. La imagen de las mujeres es en *No se lo digas a nadie*, como indica con mucha razón Patricia RUIZ-BRAVO (254), homogeneizada y devaluada⁴. La homosexualidad se convierte, en cambio, en el contrapunto del modelo masculino hegemónico, es decir, el del macho heterosexual.

A través del relato de la trayectoria del joven homosexual Joaquín, desde el temprano descubrimiento de su identidad homoerótica hasta la plena aceptación de esta, *No se lo digas a nadie* pone al descubierto todas las manifestaciones de lo que David William FOSTER (935) llama *crisis de lo masculino*, considerada por él una de las líneas investigativas principales de los estudios latinoamericanos sobre masculinidad desde la perspectiva *queer*.

En primer lugar, convendría mostrar la función que ejerce en la vida social el discurso machista, encarnado, en la novela de Bayly, en la figura de Luis Felipe, padre de Joaquín. De su postura, tanto en la vida familiar como en la pública, podría decirse que derivan todas esas “consecuencias deletéreas” a las que, según Foster, lleva la masculinidad extrema: “la guerra, la violencia doméstica, el abuso sexual, el capitalismo asesino, la destrucción del ambiente y la homofobia, entre otros relatos sociales intensos” (FOSTER 935). No obstante, Bayly no se limita únicamente a dejar constancia de dicha degradación, sino que, en lo posible, descubre también su mecanismo interno al colocar el signo de igualdad entre virilidad, poder y apetito sexual irrefrenable: el carácter compulsivo de la sexualidad de los machos se acentúa en la medida en que su control queda rebajado, lo que, como reconoce Anthony GIDDENS (1998: 12), “genera también

⁴ “[...] no son reconocidas como un otro con el cual dialogar y compartir. La representación es la mujer como objeto sexual cuyo valor central se encuentra en su cuerpo y en el placer que éste puede producir” (RUIZ-BRAVO 254).

una oleada de violencia masculina hacia las mujeres” y funciona como causa, podríamos añadir nosotros, del incremento de las actitudes homófobas (véase al respecto la manera, más bien dura, en la que reacciona Luis Felipe ante las “mariconadas” de Joaquín).

La hipermasculinidad –agresiva, opresora y sexualmente hiperactiva– parece presentársenos entonces en *No se lo digas a nadie* como un modelo cuestionable: se percibe desde un principio que Luis Felipe, al menos en el núcleo familiar –elemento este fundamental, por otra parte, dentro de la sociedad–, no cumple las expectativas que se tienen acerca de su hombría en cuanto esposo y padre, o sea, protector. De todas formas, Joaquín, consciente del valor simbólico que encierra el modelo masculino hegemónico –del que, como integrante del estrato alto de la sociedad, también es beneficiario–, cede ante él, como muestran simbólicamente sus decisiones de abandonar a la familia y, luego, de salir del país. La conclusión es clara: mientras la virilidad (cuya expresión, en la novela, es la libido) siga equiparándose con el orden social y continúe gozando del apoyo de la clase dominante por su condición de garantía de la reproducción, persistirán en los dominios públicos y privados las desigualdades sexuales.

No obstante, el sentimiento de posesión machista no es en la novela la única manifestación de la crisis de lo masculino: por crisis de lo masculino entiende David William Foster también la existencia de “los espacios dentro de la masculinidad tradicional donde su cara visible en realidad oculta, tapa, trata de justificar o simplemente ignora el comportamiento hombre-hombre que va contra sus principios” (FOSTER 935). Entran aquí, por ejemplo, todos estos espacios que, por su vinculación con la homosociabilidad masculina, intentan vigilar lo homoerótico, y que, al mismo tiempo, sin embargo, por su sumisión a una autoridad intransigente, son particularmente susceptibles a todo tipo de abusos, entre ellos también los de carácter sexual. Es ese precisamente el caso de la escuela o de los grupos religiosos, en los que, de hecho, Joaquín vive sus primeras experiencias sexuales con hombres a pesar de la condena que pesa sobre ellas. Junto con el protagonista, que se encuentra por un momento incluso al borde de la prostitución masculina, descubrimos asimismo ambientes reservados en exclusiva a hombres en los que el sexo entre hombres está consentido (véase en la novela el parque Kennedy de Lima). En *No se lo digas a nadie* no faltan, en fin, muestras de la doble vida que llevan algunos representantes de la clase alta limeña. Su cara pública, heterosexual (léase: matrimonio e hijos), en la mayoría de los casos machista y homófoba, les permite mantener una posición social privilegiada. A esa máscara que cubre la bisexualidad o incluso la homosexualidad se recurre por el miedo a la estigmatización; o por “la maravillosa contradicción por la cual el supuesto macho al penetrar a otro hombre, retiene todos los derechos y privilegios de la masculinidad y nunca puede ser visto como alguien que se ha cruzado a la homosexualidad” (FOSTER 935).

Esta última constatación nos lleva una vez más a la reflexión de Dieter Inghenschay. El énfasis recae ahora en el aspecto local de la cultura latinoamericana “de tipo gay”, cuya particularidad, según el investigador, radica en que

el “sistema” del deseo en vigor en América Latina acusa una diferencia central frente al “sistema” norteamericano / europeo: mientras este último confirma una oposición binaria entre homo y heterosexualidad, la cultura latinoamericana dispone de otros ejes, en particular el eje activo vs. pasivo. A primera vista, la inversión de los ejes, la sustitución de la dicotomía masculino vs. femenino por la oposición activo vs. pasivo, corre el riesgo de representar una mera recodificación afirmativa de taxonomías binarias. Pero resulta significativo que esta inversión (presumida o verdadera) permite no sólo constatar las diferencias entre dos sistemas, sino considerar la cultura latina “de tipo gay” y su práctica como alternativa superior al sistema heteronormativo y opresor europeo-norteamericano.

INGENSCHAY 9

En *No se lo digas a nadie*, el verdadero problema no es la homosexualidad como tal, sino su reconocimiento público, que supone una amenaza al *status quo* socio-político-económico⁵. Desde la perspectiva de la masculinidad hegemónica apegada al concepto tradicional del rol de género, admitir públicamente la posibilidad de la homosexualidad equivaldría a “aceptar una feminización que simbólicamente denigra al varón y lo inhabilita para el ejercicio de la función pública, la representación y la autoridad” (RUIZ-BRAVO 250—251). La aplicación del sistema activo / pasivo a la interpretación de la novela de Jaime Bayly permite, sin duda alguna, comprender el juego de máscaras en que se convierte la postura de los sectores socioeconómicos altos peruanos hacia la homosexualidad; recuérdese que en términos muy similares hablaba de la mentalidad mexicana Octavio Paz a mediados del siglo XX:

Es significativo, por otra parte, que el homosexualismo masculino sea considerado con cierta indulgencia, por lo que toca al agente activo. El pasivo, al contrario, es un ser degradado y abyecto. [...] Así pues, el homosexualismo masculino es tolerado, a condición de que se trate de una violación del agente pasivo. Como en el caso de las relaciones heterosexuales, lo importante es no “abrirse” y, simultáneamente, rajarse, herirse al contrario.

PAZ 67

⁵ La mejor ilustración a este respecto la constituyen las palabras que le dirige a Joaquín su padre después de que el muchacho reconozca su propia identidad sexual: “Tienes que irte de Lima, Joaquín. Esta ciudad es muy chica. Aquí todos nos conocemos. Tu estilo de vida va contra nuestra moral, contra la moral de las familias decentes de Lima. Ándate lejos y vive como te dé la gana, pero no hagas sufrir más a tus padres, que siempre han querido lo mejor para ti” (BAYLY 2008a: 122).

Si consideramos *No se lo digas a nadie* desde este punto de vista, el verdadero logro de la novela no será tanto la denuncia de la discriminación que sufren los jóvenes homosexuales de la clase dominante peruana –y conviene subrayar que fue precisamente este aspecto del libro el que le valió a Jaime Bayly la etiqueta de defensor de los derechos de los gays–, sino más bien la proclamación de que el “maricón” no es el único homosexual legítimo, lo que contribuye, en opinión de David William FOSTER (935), a la deconstrucción del paradigma de masculinismo y a su conversión “en una seria amenaza para la heteronormativa binaria, que el *maricón*-como-homosexual esencialmente reforzaba”.

El motivo de la liberación de la sexualidad de la hegemonía fálica aparece en la narrativa de Jaime Bayly también bajo otra forma, detectable tan solo si tratamos las novelas del escritor peruano como partes de un proyecto literario coherente que adquiere unidad gracias a la figura del personaje principal –también narrador en la mayoría de los casos–. Este, independientemente de cómo se llame, representa, como ya hemos indicado, un esquema de características fijo. No obstante, hay un aspecto de su identidad que solo levemente varía de unas novelas a otras, y es el sexual: desde la homosexualidad de *No se lo digas a nadie*, pasando por las experiencias homosexuales con episodios de ocasional heterosexualidad de *La noche es virgen*, hasta la bisexualidad declarada y la confesada preferencia por el autoerotismo de *El canalla sentimental*⁶, por no mencionar más que los textos que nos parecen más destacados. Esta naturaleza mudable de la identidad sexual del protagonista / narrador baylyano nos hace pensar en el concepto de *sexualidad plástica*, acuñado por Anthony Giddens.

La sexualidad plástica es una sexualidad descentrada, liberada de las necesidades de la reproducción. [...] La sexualidad plástica puede quedar moldeada como un rasgo de la personalidad y se une intrínsecamente con la identidad. Al mismo tiempo –en principio– libera la sexualidad del desmedido predominio de la experiencia masculina.

GIDDENS 1998: 12

No cabe duda de que la representación de la sexualidad en las novelas de Jaime Bayly cumple todos estos requisitos. En primer lugar, la separación entre sexo y reproducción en lo que se refiere a las relaciones homosexuales es obvia, si bien, por otra parte, no hay que olvidar que Jaime, de *El canalla sentimental*, tiene dos hijas, fruto de su matrimonio con Sofía. En segundo lugar, la sexualidad, como punto central en torno al cual se desarrollan todas las historias baylyanas (contadas, como ya sabemos, casi siempre en primera persona), aparece

⁶ “He perdido todo interés en el amor y en el sexo. [...] Prefiero, cuando estoy urgido –lo que a mis cuarenta y tantos años es algo infrecuente–, aliviarme a solas, pensando en un cuerpo que se entrega y se somete a mis caprichos y luego se marcha sin decir palabra ni exigir nada” (BAYLY 2008b: 34–35).

fuertemente incorporada al proyecto reflexivo del yo, que consiste en mantener “la coherencia en las narraciones biográficas, a pesar de su continua revisión” (GIDDENS 2007: 35). En tercer lugar, como ya hemos subrayado, el rechazo del modelo de la duplicidad, que conceptualiza el sexo en la diferenciación de los papeles masculino y femenino, “implica una actitud neutral hacia el pene” (GIDDENS 1998: 130), y, con ello, reducción de su poder.

Llegados a este punto, conviene resaltar que Jaime Bayly en su narrativa logra asimismo liberar de sus características compulsivas a la sexualidad gay episódica, asociada tradicionalmente con la cultura de las casas de baños, universo de experiencias sexuales masculinas desenfrenadas. Los protagonistas baylyanos (como Gabriel, de *La noche es virgen*, o Jaime, de *El canalla sentimental*) buscan establecer relaciones que, de acuerdo de nuevo con la terminología propuesta por Anthony Giddens, podríamos clasificar como *puras*, lo que “no tiene nada que ver con la pureza sexual”, sino con un tipo de relación que “se prosigue sólo en la medida en que se juzga por ambas partes que esta asociación produce la suficiente satisfacción para cada individuo” (GIDDENS 1998: 60). En otras palabras, un tipo de relación que se basa en una absoluta democratización de la esfera privada y permite por ello explorar todas las posibilidades que abre ante el *homo sexualis* la sexualidad plástica, lo que a su vez favorece la elaboración por parte de este del proyecto reflexivo del yo.

La extensión limitada de este artículo nos impide profundizar más en el tema, aunque somos conscientes de que, dada su amplitud, quedan muchos matices por presentar y muchos fenómenos por indicar. En todo caso, esperamos haber demostrado que la narrativa baylyana de temática homosexual, pese a los calificativos de superficial y deliberadamente provocadora que muchos lectores le han asignado, merece una lectura más atenta. Bayly se sirve de una forma fácilmente asimilable, que no siempre consigue escaparse, por otro lado, de un costumbrismo exagerado, en la que combina rasgos tardíocapitalistas con otros específicamente latinoamericanos para rebelarse contra la sexualidad convertida en instrumento de dominación explotadora. Opta, en consonancia, por conceder al individuo el derecho a la autonomía personal, también en lo que concierne a la vida sexual, y se inscribe, de esta manera, en un movimiento cuya finalidad es demostrar que

[I]o que habitualmente se llamaban perversiones son meramente formas en las que se puede expresar legítimamente la sexualidad y definir la identidad del ego. El reconocimiento de diversas proclividades sexuales corresponde a la aceptación de una pluralidad de diferentes estilos de vida, hecho que constituye un gesto político.

Bibliografía

- BAUMAN, Zygmunt, 2003: *Razem osobno* [*Separados, pero juntos*]. Kraków, Wydawnictwo Literackie.
- BAYLY, Jaime, 2006 [1997]: *La noche es virgen*. Barcelona, Editorial Anagrama.
- BAYLY, Jaime, 2008a [1994]: *No se lo digas a nadie*. México, Seix Barral.
- BAYLY, Jaime, 2008b: *El canalla sentimental*. México, Editorial Planeta Mexicana.
- BOSSIO, Sandro, 2001: “Bukowski y su malsana influencia”. *Ciudad letrada*, nº 4, febrero.
- BOURDIEU, Pierre, WACQUANT, LOIC J.D., 1995: *Respuestas. Por una antropología reflexiva*. Trad. H. LEVESQUE DION. México, Grijalbo.
- CALLONE, David Stephen, 2010: “Introduction”. En: Charles BUKOWSKI: *Absence of the Hero. Un-collected Stories and Essays*. Vol. 2: 1946—1992. San Francisco, City Lights, XI—XXV.
- FOSTER, David William, 2008: “El estudio de los temas gay en América Latina desde 1980”. *Revista Iberoamericana (Los estudios lésbico-gays y queer latinoamericanos*. L. MARTÍNEZ, coord.), vol. LXXIV, octubre—diciembre, nº 225, 923—941.
- GIDDENS, Anthony, 1998: *La transformación de la intimidad. Sexualidad, amor y erotismo en las sociedades modernas*. Trad. B. HERRERO AMARO. Madrid, Ediciones Cátedra.
- GIDDENS, Anthony, 2007: “Modernidad y autoidentidad”. En: *Las consecuencias perversas de la modernidad*. Trad. Celso Sánchez CAPDEQUÍ, J. BERIAIN (comp.). Barcelona, Editorial Anthropos, 33—71.
- INGENSCHAY, Dieter, 2006: “Introducción. La literatura / cultura gay y lesbiana actual en Latinoamérica: postmodernidad y postcolonialidad”. En: *Desde aceras opuestas. Literatura / cultura gay y lesbiana en Latinoamérica*. Dieter INGENSCHAY (ed.). Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 7—20.
- MANZONI, C. 2003: “La fugitiva contemporaneidad”. En: *La fugitiva contemporaneidad. Narrativa latinoamericana 1990—2000*. C. MANZONI (ed.). Buenos Aires, Ediciones Corregidor, 11—13.
- PAJARES, Gonzalo, 2009: “Entrevista a Jaime Bayly”. *Perú21*, 12/09/2009. <<http://peru21.pe/imprensa/noticia/prestigio-me-habran-leido-cien-chinos-eso-ya-alucinante/2009-09-12/256103>>. Fecha de la última consulta: el 20 de marzo de 2013.
- PAZ, Octavio, 1996 [1950]: “Máscaras mexicanas”. En: *Obras completas*. Vol. 3: *El laberinto de la soledad. (El peregrino en su patria. Historia y política de México)*. México, Fondo de Cultura Económica, 61—72.
- RUIZ-BRAVO, Patricia, 2000: “Desde el margen. Representaciones de la masculinidad en la narrativa joven en el Perú”. *Ventana*, nº 12, 244—271.

Síntesis curricular

Ewelina Szymoniak es Doctora en Humanidades por la Universidad de Silesia en Katowice. Trabaja en el Departamento de Hispánicas de la Universidad de Silesia: imparte clases de literatura española e hispanoamericana. Su trabajo de investigación se centra en la literatura hispanoamericana y, en especial, en las nuevas generaciones de escritores hispanoamericanos, con el énfasis puesto en los conceptos de compromiso e identidad. En el año 2010 publicó el libro titulado *Los manifiestos y la cuestión del compromiso literario en las nuevas generaciones de escritores hispanoamericanos*.

DAVIDE ARTICO

Università di Wrocław

Esempi di rappresentazione degli omosessuali nella *Commedia* di Dante

ABSTRACT: Selected Representations of Homosexuality in Dante's *Commedia*

Since its very beginning, 'the Queer' as a cognitive construction in academic studies has been characterised by a certain degree of resistance to definition. The reluctance to have its traits encompassed by precise borders mirrors the very theoretical perspective 'the Queer' moves from, that is, one from which every strict classification appears to be hermeneutically reductive. Nonetheless, literature as a means of expression undoubtedly presents identification benchmarks for 'the Queer.' That is true for Italian literature as well, in which homosexuality, for instance, has been (re)presented since Dante Alighieri's *Commedia*. The analysis of three *Cantos* performed here is aimed at providing a starting point for future diachronical studies whose purpose is to compare the approach to the theme in the Italian literature of the Middle Ages to the benchmarks emerging from the 20th century's production, in whose mainframe an evolution in representation of 'the Queer' is made patent in the passage from Pasolini's prose of the Sixties to the works by later authors such as Franco Buffoni and Pier Vittorio Tondelli.

KEY WORDS: homosexuality in Dante's *Commedia*.

Dal pensiero di Zygmunt BAUMAN (5—6) si mutua qui la constatazione che, nel modo di vivere "tradizionale", quasi mai guardato con distacco dai contemporanei e, con ciò stesso, posto in discussione assai di rado, essere nel giusto non è una questione di scelta. Significa piuttosto evitare di scegliere, seguendo invece pedestremente uno stile di vita dettato dalla consuetudine.

Con l'allentarsi della sorveglianza e del rigido controllo comunitario sulla condotta individuale, tuttavia, a dover essere valutate passano le azioni che si devono scegliere, vale a dire quelle che sono state scelte a discapito di altre, che pure avrebbero potuto essere scelte, ma che sono state scartate. Tale approfondimento assiologico, susseguente al passaggio da una società "tradizionale" ad

una *sensu lato* postmoderna¹, si rispecchia anche nei procedimenti di rappresentazione letteraria delle identità risultanti da scelte e pratiche alternative a quelle consuetudinarie. Fra di esse ci sono le identità sessuali e, fra queste ultime, le identità queer.

Fin dal suo sorgere, “queer” quale categoria negli studi di ambito accademico presenta la caratteristica di essere refrattaria alle definizioni. La riluttanza a precisarne i tratti, del resto, riflette la sua stessa prospettiva teorica, secondo cui ogni catalogazione netta è di per se stessa problematica, come a suo tempo sostenuto da Martin BERG e Jan WICKMAN (10—15). Tanto più importante diviene dunque una disamina dei processi identificativi del queer in letteratura. Se un impianto teorico generale è destinato al fallimento in ragione della fluidità² dell’oggetto di studio, che consiste in un *discours* fatto di sensibilità ed atteggiamenti prima ancora che di testi scritti, concentrarsi su uno solo dei suoi aspetti può invece ottenere (sia pur parziali) risultati definitori, che contribuiranno ad ampliare la conoscenza dell’oggetto stesso.

Si tenterà dunque, di seguito, una ricostruzione della rappresentazione del queer nella *Commedia* di Dante quale prodotto culturale sommo di una società “tradizionale”. Uno degli scopi dell’articolo è stabilire un punto di partenza per ulteriori ricerche, che eventualmente possano portare a un approccio comparativo con la produzione letteraria del Novecento, la quale va a sua volta suddivisa fra un’epoca in Italia ancora essenzialmente conformista, cioè gli anni Sessanta del XX secolo (con particolare attenzione a Pier Paolo Pasolini), e i decenni seguenti, in cui invece il queer smette di essere considerato semplicemente un insieme di comportamenti devianti, consentendo perciò, ai prodotti letterari che ne trattano, di sviluppare loro specifici tratti etici (contenutistici) ed estetici, come emerge soprattutto dalle scritture di Franco Buffoni e Pier Vittorio Tondelli.

Dannati sodomiti, ovvero gli omosessuali all’*Inferno*

Come si accennava, la *Commedia* dantesca viene qui assunta quale archetipo della produzione culturale di una società “tradizionale”. Non ci si può dunque at-

¹ Con “postmoderno” s’intende qui un ordine sociale in cui convivano più discorsi pubblici, con questi ultimi che non vanno intesi quali semplici processi comunicativi regolati da insiemi definiti di norme etiche ed estetiche (HABERMAS), bensì quali fenomeni maggiormente complessi che, oltre a testi scritti ed orali, comprendono anche atteggiamenti e pratiche tendenti o meno a raggiungere l’egemonia nella sfera culturale (FOUCAULT).

² La nozione di “fluidità” è qui mutuata dagli studi sulla bisessualità quale sfida all’identificazione di concreti comportamenti intimi con una rigida ontologia di genere (ALEXANDER & ANDERLINI-D’ONOFRIO 239—257).

tendere, in Dante, alcuna anticipazione dell'elaborazione concettuale postmoderna sulle identità sessuali. Nella sua opera troviamo piuttosto la riproposizione di catalogazioni basate sui dogmi cattolici³ della peccaminosità di comportamenti intimi che esulino dal modello imposto di relazioni eterosessuali finalizzate soprattutto alla procreazione.

È per questa ragione, fra l'altro, che nella *Commedia* non si riscontra nemmeno la nozione di omosessualità. Il primo incontro con personaggi in qualche modo caratterizzati per le loro preferenze sessuali avviene soltanto nel Canto XV dell'*Inferno*, quando il Poeta scende nel terzo girone del settimo cerchio (ALIGHIERI 2011a: 131—138). Questo girone è sede della punizione eterna dei sodomiti. La loro *segregatio* non avviene dunque in funzione di una loro identità sessuale altra rispetto a quella eterodiretta, bensì in ragione di atti concreti, compiuti in vita, i quali risultavano non consoni all'unico comportamento intimo contemplato ed ammesso dal magistero cattolico: appunto quello eterosessuale finalizzato principalmente alla procreazione. Da questo punto di vista la sodomia è peccato grave, che rende “al mondo lerci” (v. 108) coloro che la compiono, indipendentemente da quale sia la loro identità sessuale. Continuerebbe cioè ad essere peccaminosa anche quale atto fra uomo e donna. I sodomiti danteschi non sono omosessuali in senso stretto, o quanto meno come tali non vengono identificati in modo univoco.

Il primo rappresentante della categoria incontrato da Dante è Brunetto Latini, tutto impegnato in una corsa paragonata in chiusura di canto a una sorta di palio che si svolgeva a Verona. Si tratta del vecchio precettore del Poeta, verso il quale quest'ultimo dimostra un atteggiamento in cui si possono riscontrare tratti della cultura ateniese della pederastia. A livello allegorico, infatti, Dante lascia intendere di non avere il coraggio di darsi alle stesse pratiche del suo mentore: “I non osava scender de la strada / per andar par di lui” (vv. 43—44). Ciò nondimeno continua a camminargli accanto “com' uom che reverente vada” (v. 45), con ciò stesso mostrandogli immutata devozione. La qual cosa, se necessario, viene anche ribadita oltre, quando il Poeta confessa a Brunetto (vv. 79—85):

“Se fosse tutto pieno il mio dimando”,
rispuos'io lui, “voi non sareste ancora
dell'umana natura posto in bando;
ché 'n la mente m'è fitta, e or m'accora,
la cara e buona immagine paterna
di voi quando nel mondo ad ora ad ora
m'insegnavate come l'uom s'eterna”.

³ È assodato da tempo, negli studi danteschi, che il poema è strutturato secondo una costruzione dottrinarica che deriva in misura rilevante dalla patristica e dalle *Summa theologiae* di Tommaso d'Aquino (PETROCCHI 1977: 50).

L'affetto è ovviamente da intendersi come reciproco, visto che Brunetto non lesina le lodi di Dante, paragonandolo anzi a un "dolce fico" (v. 66). Quel che è tuttavia maggiormente interessante in questo episodio è che, proprio in maniera analoga a quanto avveniva con le pratiche ateniesi di età classica, la pederastia è vista quale processo quasi irrinunciabile nella costruzione dell'identità di genere del maschio eterosessuale (ARNOLD & BRADY 189—225). Lo ribadisce allegoricamente lo stesso Dante in un'ennesima terzina rivolta a Brunetto: "Ciò che narrate di mio corso scrivo, / e serbolo a chiosar con altro testo / a donna che saprà, s'a lei arrivo" (vv. 88—90). Metaforicamente parlando, gli insegnamenti che Dante riceve dal mentore sodomita non soltanto conservano la loro validità, ma sono anche destinati a fungere da base documentaria per le chiose che vorrà apportarvi Beatrice. Sono cioè propedeutici alla pratica dell'amor cortese, che implica l'accettazione di una netta identità eterosessuale.

Il Canto XVI è una riproposizione dei temi già visti in quello precedente (ALIGHIERI 2011a: 139—146). Qui le figure incontrate da Dante sono tre: Jacopo Rusticucci, Guido Guerra e Tegghiaio Aldobrandi. Anche nel caso loro il Poeta confessa (vv. 46—51):

S'i' fossi stato dal foco coperto,
gittato mi sarei tra lor di sotto,
e credo che 'l dottor l'avria sofferto;
ma perch'io mi sarei bruciato e cotto,
vinse paura la mia buona voglia
che di loro abbracciar mi facea ghiotto.

In altri termini è ancora una volta soltanto la paura di "bruciarsi e cuocersi", cioè metaforicamente di dannarsi a sua volta, che trattiene Dante dall'unirsi ai sodomiti. Ciò non toglie che il Poeta ritenga necessario specificare: "Non dispetto, ma doglia la vostra condizion dentro mi fisse" (vv. 52—53). Come nel caso di Brunetto Latini, egli si astiene cioè da giudizi morali sul comportamento dei tre, limitandosi a prendere atto della loro terribile condanna, di cui peraltro si duole.

Molto dibattuta da critici ed esegeti danteschi è l'affermazione di Rusticucci per cui "la fiera moglie più ch'altro mi nuoce" (v. 45). Se ne sono rilevati tre filoni interpretativi. L'uno, iniziato dall'esegeta trecentesco Guido da Pisa, vuole che la moglie del Rusticucci fosse tanto odiosa da finire con il fargli detestare tutte le donne in quanto tali, "unde huic vitio ex ista causa se dedit" (CIOFFARI 300). Un altro filone esegetico trecentesco vorrebbe invece che la disgrazia del Rusticucci fosse derivata dalla scenata che gli fece la moglie una volta scoperta una sua relazione pedofila, "dum semel puerum introduxisset in cameram" (LACAITA 542). Entrambe queste due prime spiegazioni lasciano alquanto perplessi. Se infatti è assai poco probabile che si possa cambiare orientamento sessuale

soltanto perché si detesta un individuo specifico, è altrettanto poco credibile che Dante abbia voluto far dipendere l'eterna punizione di Rusticucci non dall'atto pedofilo in sé, ma dal fatto che era stato scoperto per la delazione fattane dalla "fiera moglie".

Un terzo filone interpretativo, proposto da CHIAMENTI (7—10), vorrebbe invece che la sodomia di Rusticucci fosse stata consumata all'interno del matrimonio, fosse stata cioè una pratica di sesso anale eterosessuale. Se quest'ultima ipotesi non contrasta con quanto visto sopra rispetto alla sodomia quale atto censurabile indipendentemente dall'identità sessuale di chi lo compia, rimane comunque il mistero infratestuale di perché venga definita "fiera" una donna che assume una posizione da ritenersi fondamentalmente passiva. Da questo punto di vista non convince il postulato per cui "fiera" sarebbe non un attributo, ma un'apposizione di "moglie", indicante che il contatto sessuale avveniva *more ferarum*, alla maniera delle bestie. La posizione di per sé, infatti, non è esclusiva del sesso anale, permettendo invece anche la penetrazione vaginale. Se però rimane il mistero interpretativo delle parole di Rusticucci a proposito della moglie, non cambia comunque, in questo secondo Canto dedicato ai sodomiti, l'atteggiamento di base di Dante, per cui non sono eticamente ammissibili identità diverse da quella eterosessuale finalizzata alla riproduzione, e qualsiasi discostarsi da tale identità unica normata è da considerarsi semplicemente peccaminoso, dunque censurabile.

“Dove poter peccar non è più nostro”,
ovvero gli omosessuali in *Purgatorio*

Genericamente parlando, osservando cioè la *Commedia* nel suo insieme olistico di opera finita, non si può che concordare con l'osservazione per cui “la struttura topografica, morale, narrativa del *Purgatorio* [...] risulta, nel complesso, strettamente legata da Dante a quella dell'*Inferno*, per effetto soprattutto della sua costante volontà di stringere il molteplice nell'unità” (AURIGEMMA 745). A ciò si aggiunga che “la *Divina Commedia* [...] resta pur sempre un'opera rigorosamente legata ad un ordine etico-narrativo preciso, ignorando il cui ritmo ascendente e il cui processo d'idee si rischia di sbagliare strada” (PETROCCHI 1994: 14).

Il “ritmo ascendente” della *Commedia* è rappresentato fra l'altro dalla specificità del *Purgatorio* rispetto all'*Inferno*, che oltretutto trova una sua convincente spiegazione narrativa nel fatto che entrambi sono conseguenza di un unico avvenimento: la caduta di Luciferò che, conficcandosi in terra, aveva provocato sia la voragine infernale sia il sorgere della montagna dei penitenti dal lato oppo-

sto. La struttura stessa dei due luoghi prevede dunque che, più vicini si trovano i personaggi a Lucifero, più gravi sono i loro peccati. Ciò implica che *Inferno* e, rispettivamente, *Purgatorio* si presentino come inversamente simmetrici: si procede verso peccati sempre peggiori nello scendere verso Lucifero, si procede verso peccati sempre più lievi nel salire lungo le pendici della montagna dei penitenti.

Esiste tuttavia un'eccezione a questa simmetria inversa, qui particolarmente degna di nota in quanto riguarda appunto gli omosessuali. Come s'è visto, nell'*Inferno* essi sono posti fra i violenti nel settimo cerchio. Ci si dovrebbe dunque attendere, ragionando per analogie, di ritrovarli in una delle cornici basse del *Purgatorio*, ma così non è.

Nel *Purgatorio* s'incontrano soltanto indistinti lussuriosi, e questo avviene peraltro in una delle cornici più alte, la sesta, appena un gradino più in basso rispetto al muro di fuoco dietro al quale si trova la scala che porta alla cima del sacro monte. Quel che è più interessante ai nostri fini è però che i lussuriosi del *Purgatorio* non vengono separati topograficamente fra omo- ed eterosessuali, cosa che invece era avvenuta nell'*Inferno*, ed in misura significativa. Basti ricordare che quivi "Francesca [...] è il primo dannato che conversa con Dante; la lussuria, il primo vizio ch'egli stacca da sé, guarda e giudica" (CONTINI 47). L'incontro con Francesca da Rimini avviene soltanto nel Canto V dell'*Inferno*, ma giova rammentare che in esso ci si trova appena nel secondo cerchio, con il primo che è costituito dal Limbo e dunque non contiene peccatori in senso stretto. A Francesca, adultera ma eterosessuale, spetta dunque un giudizio assai meno severo di quello che strutturalmente viene emesso sui sodomiti, che invece vengono a trovarsi addirittura sotto le mura di Dite, cioè ancora più in basso rispetto ad assassini e suicidi.

Nel Canto XXVI del *Purgatorio* (ALIGHIERI 2011b: 221—230) i lussuriosi sono sì divisi in due schiere: da una parte gli omosessuali, che "si parton 'Soddoma' gridando" (v. 79), dall'altra coloro il cui "peccato fu ermafrodito" (v. 82), cioè eterosessuale; tuttavia le anime dei due gruppi, che procedono nella stessa direzione ma in verso opposto, quando giungono ad incontrarsi si scambiano velocemente dei baci, per poi riprendere il loro vagare "contente a breve festa" (v. 33), tanto da essere paragonate dal Poeta a due file di formiche scure che, incrociandosi, si strofinano a vicenda le antenne per scambiarsi informazioni, "forse a spiar lor via e lor fortuna" (v. 36).

Il personaggio incontrato da Dante in questo frangente è il poeta stilnovista Guido Guinizzelli (v. 92). L'incontro avviene secondo uno schema analogo a quanto già osservato nel caso di Brunetto Latini; Dante cammina accanto a Guido, autore dei "dolci detti" (v. 112), senza però osare avvicinarsi ulteriormente per timore di essere a sua volta bruciato dal fuoco penitenziale (vv. 100—102). Sarà poi lo stesso Guinizzelli a indicare a Dante il secondo personaggio con cui incontrarsi, il poeta provenzale Arnaldo Daniello. Anche in

questo caso l'atteggiamento di Dante è tanto ambiguo quanto lo era stato quello tenuto nei confronti dei tre sodomiti del Canto XVI dell'*Inferno*. Se il Poeta era "ghiotto" di abbracciare Rusticucci, Guerra ed Aldobrandi, rispetto ad Arnaldo egli confessa: "E dissi ch'al suo nome il mio disire apparecchiava grazioso loco" (vv. 137—138). Arnaldo però fa soltanto in tempo a pronunciare otto versi in provenzale (vv. 140—147), dopodiché si perde di vista nel fuoco.

Considerazioni conclusive

Come si era anticipato in apertura, nella cultura di un mondo "tradizionale", quale poteva essere l'Italia a cavallo fra Duecento e Trecento, essere nel giusto implicava astenersi dallo scegliere. Erano giusti coloro che non uscivano dagli schemi dettati dalla consuetudine, anche e soprattutto per quanto concernesse le scelte sessuali. Queste ultime, al contrario, non potevano che conformarsi all'etica cattolica dei contatti eterosessuali a scopo riproduttivo.

Questa impostazione assiologica trova riscontro nella *Commedia*, nella cui struttura non si rinviene alcun tipo di concettualizzazione dell'identità sessuale quale frutto di libera scelta fra più opzioni altrettanto degne. Vi vengono anzi condannati tutti i rapporti che esulino da quelli consuetudinari di cui sopra. Secondo tale logica non ci sono nemmeno, nel poema, *benchmark* identitari dell'omosessualità. Esistono i sodomiti, cioè coloro che in vita avevano praticato il sesso anale. Come dimostra però l'esempio del personaggio di Rusticucci, per Dante non è nemmeno importante stabilire con certezza se si fosse trattato di omosessualità, di bisessualità a sfondo pedofilo, oppure di rapporti eterosessuali non vaginali. L'essenziale, ai fini della condanna, è stabilire che l'interessato aveva compiuto una scelta diversa da quella ammessa e consentita dai dogmi cattolici imperanti.

Anche se nell'opera non compaiono lesbiche in maniera esplicita, possiamo inferire che anch'esse sarebbero soggette a una condanna simile. Come risulta dalla descrizione della sesta cornice del *Purgatorio*, qualsiasi erotismo vaginale non finalizzato alla riproduzione, come quello della "vacca" Pasifae (ALIGHIERI 2011b: 224), porta a una punizione analoga a quella inflitta ai sodomiti.

A ribadire che la moralità "tradizionale" consiste essenzialmente nell'astenersi dalla scelta, intervengono le espressioni di affetto che Dante rivolge tanto ai sodomiti dell'*Inferno*, quanto ai due colleghi poeti con cui discorre nel Canto XXVI del *Purgatorio*. Dante insomma vorrebbe tener loro compagnia, abbracciarli, parla addirittura esplicitamente di desiderio nei riguardi di Arnaldo Daniello; tuttavia si astiene sempre e comunque da contatti ravvicinati, per paura di bruciarsi anche lui nel fuoco punitivo. Le uniche identità sessuali rappresentate

nella *Commedia*, in definitiva, sono quella di chi rimane nel giusto, reprimendo i sentimenti e le passioni se essi non sono coerenti con gli schemi consuetudinari; e quella invece di coloro che peccano per il fatto stesso di compiere atti sessuali alternativi agli unici permessi dalla morale imposta quale “tradizionale” dal magistero cattolico.

Bibliografia

- ALEXANDER, Jonathan & ANDERLINI-D'ONOFRIO, Serena (eds.), 2012: *Bisexuality and Queer Theory: Intersections, Connections and Challenges*. London, Routledge.
- ALIGHIERI, Dante, 2011a: *La 'Commedia' di Dante Alighieri — Inferno*. Firenze, Olschki.
- ALIGHIERI, Dante, 2011b: *La 'Commedia' di Dante Alighieri — Purgatorio*. Firenze, Olschki.
- ARNOLD, John H. & BRADY, Sean (eds.), 2011: *What is Masculinity? Historical Dynamics from Antiquity to the Contemporary World*. Basingstoke, Palgrave Macmillan.
- AURIGEMMA, Marcello, 1970: “Purgatorio”. In: *Enciclopedia Dantesca*. Roma, Treccani, 745—750.
- BAUMAN, Zygmunt, 1993: *Postmodern Ethics*. Oxford, Blackwell.
- BERG, Martin & WICKMAN, Jan, 2010: *Queer*. Malmö, Liber.
- CHIAMENTI, Massimiliano, 1998: “Due schedulae dantesche. ‘Rime’ CIII 71 e ‘Inf.’ XVI 45”. *Lingua Nostra*, LIX(1—2).
- CIOFFARI, Vincenzo (a cura di), 1974 : *Guido da Pisa: Expositiones et glose super Comediam Dantis*. Albany, State University of New York Press.
- CONTINI, Gianfranco, 1970: “Dante come personaggio-poeta della ‘Commedia’”. In: *Un'idea di Dante*. Torino, Einaudi.
- FOUCAULT, Michel, 1971: *L'ordre du discours*. Paris, Gallimard.
- HABERMAS, Jurgen, 1981: *Theorie des kommunikativen Handelns*. Frankfurt am Mein, Suhrkamp.
- LACAITA, Giacomo Filippo (a cura di), 1887: *Benvenuti de Rambaldis de Imola Comentum super Dantis Aldigherij 'Comoediam'*. Firenze, Barbèra.
- PETROCCHI, Giorgio, 1977: “Schema sulla struttura della ‘Commedia’”. In: IDEM: *L'ultima dea*. Roma, Bonacci, 47—80.
- PETROCCHI, Giorgio, 1994: “Itinerari nella ‘Commedia’”. In: IDEM : *Itinerari danteschi*. Milano, Franco Angeli, 9—20.

Nota bio-bibliografica

Davide Artico [d.artico@web.de] ha concluso un dottorato di ricerca alla Facoltà di Lettere dell'Università degli Studi di Torino e ne ha poi fatto un secondo alla Facoltà di Lettere dell'Università di Breslavia. Dal 1998 insegna discipline afferenti all'Italianistica, dapprima all'Università della Slesia, quindi all'Università di Breslavia. È autore di due monografie e di una ventina di altri testi apparsi su pubblicazioni scientifiche, nonché curatore di quattro collettanee, fra cui una in lingua inglese, e di altri due volumi di atti di conferenze.

ANETA CHMIEL
Università della Slesia

Il romanzo *Zamel* di Franco Buffoni come un contributo alla letteratura post-gay

ABSTRACT: Franco Buffoni's *Zamel* as a Contribution to Post-Gay Literature

This text, which contains some remarkable references to literature, appears to treat only of homosexuality, gay identity, and its history. In fact, however, an attempt was made to redefine the extensively discussed issue as to go even further and relate it to the roots of humanity: the relationship between sexuality, desire, and identity.

KEY WORDS: gay identity, gay relationship, desire, homosexuality.

Il tema dell'omosessualità occupa il suo posto nella storia della letteratura già dai tempi dell'antichità. Le vicende dell'argomento hanno subito un'alterazione per quanto riguarda però il modo di presentarlo e di analizzarlo: dalla loro punizione da parte di Dante (gli omosessuali sono collocati nel settimo cerchio dell'Inferno, accanto, tra l'altro, agli assassini), attraverso l'apparizione discreta nel rinascimento e la funzione contestatrice del tema nell'illuminismo fino alla sua emarginazione nelle letterature moderne.

Solo negli ultimi decenni l'argomento ritorna, in Italia, nelle poesie di Aldo Palazzeschi, Umberto Saba e di Sandro Penna. Va chiarito che la letteratura odierna deve questa riabilitazione del tema dell'omosessualità soprattutto al movimento psicoanalitico freudiano. L'influsso freudiano sullo sviluppo nell'ambito della tematica omosessuale è distinguibile nelle opere di Pier Paolo Pasolini che trasmette diverse sfumature della sua rappresentazione: da quella sublime a quella immediata. La continuazione del tema secondo l'idea pasoliniana si realizza negli scritti di Dario Bellezza e Aldo Busi. Nel romanzo analizzato in questo articolo l'esibizione della sessualità non si trova al centro della narrazione, anche se il discorso pasoliniano sul corpo ha acquistato qui un rinnovato vigore (BAZZOCCHI 162—163).

Sempre più modificata si presenta la tematica omosessuale nella narrativa italiana moderna, e specialmente negli scritti di Walter Siti e Giancarlo Pastore. Sullo sfondo della storia di omosessuali che viene narrata si ha piuttosto la vita quotidiana che il clima di malattia o di isolamento sociale. La caratteristica saliente di questa letteratura recentemente uscita è la mancanza d'enfasi e d'implicazione, di immagini stereotipate di protagonisti ammalati di Aids sul punto di morire, di clima cupo. Invece che di storie dolorose qui si raccontano quotidiane storie di affetti. Tra gli scrittori omosessuali bisogna menzionare soprattutto: Mario Fortunato, Ivan Cotroneo, Matteo B. Bianchi, Gilberto Severini, Alessandro Golinelli e Fabio Bo; un gruppo che vuole mettere in rilievo la naturalezza, l'immedesimazione con la realtà, e una vera esistenza all'interno della società.

Sia Pier Paolo Pasolini, che Giovanni Testori, Carlo Coccioli e Sandro Penna e persino Aldo Busi e Pier Vittorio Tondelli sono già stati collocati nella storia della letteratura così detta omosessuale e della "scrittura emotiva" (GIULIANI, LO CASTRO 211). Sembra che la soprannominata corrente non si sia ancora instaurata che il mondo letterario americano ha addirittura già fornito il termine di letteratura "post-gay" orientata verso la rappresentazione di storie e personaggi omosessuali e non.

Nel caso degli scrittori americani la nascita e lo sviluppo della letteratura "post-gay" coincide con il mutamento del costume dove la cultura letteraria accompagna quella politica. Purtroppo in Italia questa coincidenza si verifica sporadicamente. Secondo Andrea Bergamini "Se prima s'avvertiva la necessità d'una narrativa che desse voce a una comunità negata, oggi c'è l'urgenza di superare gli steccati" (FIORI).

Il contributo degli scrittori statunitensi non è da disprezzare. Il loro merito principale senza dubbio è quello di dare voce a un fenomeno sconosciuto o emarginato. Alcuni addirittura attribuiscono all'audacia e alla fermezza degli scrittori menzionati la possibilità della coesistenza evidente e determinata. In Italia, invece, anche se Pier Paolo Pasolini, Pier Vittorio Tondelli e Aldo Busi hanno cercato di liberare qualche idea in merito, purtroppo non si può parlare di una vera letteratura gay.

Tra le ragioni per cui il movimento letterario è arrivato direttamente alla fase "post-gay", si possono indicare la rinuncia all'etichetta di "autore gay", la mancata situazione legislativa, la percezione della realtà piuttosto come un'illusione di normalità e infine l'ipocrisia o, come la definisce Pastore: "la schizofrenia delle nostre esistenze" (FIORI). Lo scrittore vuole mettere a nudo l'indolenza di una società che da una parte si dice "sempre più aperta", pronta a discutere, capace di costruire dei legami affettivi e di legittimare il desiderio e che dall'altra parte invece contesta una tale situazione e che rende la cosiddetta libertà degli omosessuali solo apparente.

Di simile parere è anche Francesco Gnerre che la constatazione di Roberto Carnero sul fenomeno editoriale del movimento letterario gay definita come

“esplosione della tematica omosessuale” (GNERRE 46) ha definito come eccessivamente ottimistica. Anche se Gnerre si astiene dall'uso di termini forti e risolutivi, il cambiamento che è stato notato, specialmente rispetto al silenzio del passato, lo nomina innovativo perché incontrastabile. Per di più Gnerre si serve di statistiche per mettere in rilievo la crescita dell'importanza del tema indicando una percentuale significativa di questa nuova tendenza, e cioè due volumi su sette pubblicati nella collana “Sintonie” raccontano storie omosessuali.

I due libri appena menzionati sono: *La sartoria* di Severini e *I fuochi di San Giovanni* di Demarchi. Il primo narra di un periodo cruciale per l'adolescenza del protagonista: una storia sentimentale presentata con ironia. Nell'omonima sartoria, il personaggio, grazie a cui il protagonista può intuire un'esistenza di diversità sessuale, è il signor Aldino, considerato dalla gente ipocrita del paese poco pericoloso e, di conseguenza, accettato, a patto che non provochi scandalo o non se ne parli davanti ai bambini. Nel suo romanzo Severini ha presentato il fenomeno dell'omosessualità contrastandolo con l'ambiente ipocrita della provincia italiana. Un esame dal quale scaturisce soprattutto la debolezza dell'attuale società di provincia.

Va sottolineato che gli autori che ritraggono il mondo omosessuale non si lamentano di un'infanzia traumatica, difficile, anzi Severini definisce quel periodo come felice. E per di più sottolinea anche la differenza tra le due realtà, presente e passata, offrendo il primato alla povertà del mondo che risultava molto più creativo rispetto a quello odierno. Severini vuole mettere in rilievo soprattutto l'ingenuità dello sguardo di un bambino, la sua innocenza e dolcezza, dice: “c'è il fascino anche in una fila a un casello d'autostrada per il bambino che la vede per la prima volta” (GNERRE 47). Parlando delle sue ispirazioni Severini afferma di attingere a tutti, anche molto diversi tra loro, ma in fin dei conti individua, Arbasino, Coccioli e Saba. Ammette anche l'importanza della “letteratura omosessuale” e della sua “funzione creativa”. Interessante sembra la tesi presentata da lui a proposito della relazione tra la raffigurazione omosessuale e la creatività, secondo la quale “la fine della repressione omosessuale coincide anche con la fine del suo primato artistico”. La privazione dell'abilità creativa non è l'unico danno causato dalle repressioni del movimento omosessuale, un altro sarebbe la perdita della sua memoria e dei suoi modelli. Lo scrivere e il raccontare diventano i modi più efficaci di affrontare e, forse, addolcire il dolore che sperimentano, e dall'altro lato, provocano gli omosessuali.

Un altro punto di vista ha assunto Demarchi che ha ambientato l'azione del suo romanzo a Torino. Qui gli omosessuali appaiono “praticamente normali” e per di più risultano illesi di fronte all'acuta ironia della quale il narratore si serve. I protagonisti demarchiani sono due giovani: Sandro e Gabriele, che dopo un intervallo di alcuni anni si ritrovano e decidono di abitare insieme in un piccolo appartamento. In questo romanzo Demarchi vuole affrontare il tema della coppia e della trasformazione di un amore in amicizia. Il loro amore assume

diverse fasi di intensità: da affettuosità tipica degli innamorati novelli, attraverso litigi, senso di smarrimento, fino al declino e alla caduta. Ci si scopre anche un impegno maggiore nell'analisi dell'interiorità dei protagonisti.

Nell'ottica di queste divagazioni, un testo altrettanto interessante sembra *Zamel* di Franco Buffoni¹. A parte le differenze concettuali e strutturali, c'è almeno una cosa che unisce tutti questi testi e cioè il messaggio di rimanere onesti mentre si scrive, di condividere il proprio mondo con gli altri e, di conseguenza, di cambiare, e forse migliorare la qualità della propria vita. Per di più qui l'esperienza dell'omosessualità viene considerata come un fatto eccezionale che condiziona il soggetto fino a diventare un "genere" (PINI). Purtroppo Demarchi non condivide l'entusiasmo dello Gnerre riguardante la popolarità crescente del movimento letterario omosessuale; ma assume un atteggiamento di favorevole accoglienza per un fenomeno che sta per svilupparsi.

La cultura ha affrontato largamente il fenomeno del movimento gay, e, accanto ai libri dedicati a questo argomento, è notevole anche il contributo del cinema. Le produzioni cinematografiche, risultano variamente impegnate in questo ambito, ma alcuni tratti rimangono uguali quasi per tutti: il senso dell'amicizia, l'importanza del gruppo, e l'onestà del raccontare gli eventi da una posizione poco distante. Solo che in tutte queste storie manca la dimensione umana. Un tale impegno, lo si può scorgere nel romanzo di Franco Buffoni. Come afferma Gianni Turchetta *Zamel* di Franco Buffoni è impegnato civilmente e nello stesso tempo tocca le ragioni profonde della vita, dove i momenti autobiografici si alternano con quelli inventati. La sua scrittura multi-genere e polifonica è possibile da percepire soprattutto se prendiamo in considerazione lo scontro di almeno tre generi in un solo libro: saggio, epistola e racconto, il che ha permesso allo scrittore di affrontare i temi che rimanevano fino a quel momento in zone d'ombra. Luca Canali ammette direttamente che leggendo il libro imparava molto. Sottolinea anche la diversificazione dei due protagonisti che impersonano due diverse concezioni del mondo e dell'amore omosessuale. *Zamel* non è esclusivamente sull'omosessualità, è anche una prova di liberare il concetto di amore che potrebbe così diventare una misura della maturità civile di ogni società. Il nucleo concettuale del romanzo buffoniano ruota intorno all'omosessualità però affronta le questioni che la superano e cioè: il fenomeno della sessualità, del desiderio e infine dell'identità. L'identità intesa come un prodotto culturale, come costruzione: fasulla e inventata ma attiva sul piano pratico (AIMÉ 101).

Sciltian Gastaldi ha classificato i libri di Franco Buffoni, sia saggi che romanzi come prodotto culturale di valore, degno di attenzione e di rispetto, e che vuole vedere nel romanzo intitolato *Zamel* un genere che sta a metà fra il saggio e il canovaccio teatrale (GASTALDI 9). Una classificazione dovuta dalla forma del

¹ Tutti i frammenti del romanzo citati nell'articolo, con l'indicazione della pagina tra parentesi, saranno tratti dall'edizione: F. BUFFONI: *Zamel*. Milano, 2009.

testo, dominato dai dialoghi e battute non prive di sfumatura filosofica, svolte da due amici, rappresentanti di diverse generazioni. Aldo, molto più grande di Edo, rappresentante di una cultura nella quale fenomeni "gay" ed "omosessuale" funzionavano ed erano concepiti ben diversamente rispetto all'approccio dei primi decenni del XXI secolo, venuto a Tunisi alla ricerca di una sua privata arcadia, cioè quella che gli ricordava il clima italiano dei tempi della sua giovinezza. E infatti, a Tunisi, incontra quel tipo di società arcaica cioè conservatrice ed omofobica dove gli uomini e le donne portano i significati e svolgono precisamente i ruoli loro attribuiti. Edo, invece, è un giovane gay, ribelle e militante queer che vuole sedurre l'equilibrato Aldo. La storia ricostruisce gli ultimi giorni di Aldo. Presentando due punti di vista opposti, lo scrittore è riuscito a presentarci un quadro pieno di buone proporzioni a tal punto che il lettore non possa prendere né una parte né l'altra.

La struttura del romanzo risulta interessante fin dall'inizio, dove viene narrato l'omicidio di Aldo commesso dal suo amante tunisino: Nabil. Anche se si conosce subito il finale della storia questo fatto non impedisce la lettura successiva della trama. Realmente importante diventa la forma della narrazione, e cioè: il dialogo tra i due personaggi che hanno paura di essere eliminati dal mondo e dai propri sensi di colpa. Molto significativo, a questo proposito, diventa il percorso memorativo di Edo che ricorda l'amico assassinato attraverso i libri e gli altri oggetti lasciati in casa: "*Sport e giochi nell'antichità classica* di Giovanni Manetti", "*Il manuale dell'allenatore* — compilato nel III secolo d.C. da Filostrato di Lemno: in copertina — sconvolgenti nella loro sensualità — i fanciulli pugilatori di un affresco di Thera del XVI secolo a.C.", "Ambasciate, La fine delle ambasciate, Eccentrici amori, Cavalieri di Malta, Le chiavi di San Pietro — usciti nelle edizioni economiche Longanesi tra il 1966 e il 1968: tutti molto sgualciti, molto 'letti'" (9—10). Il culto del corpo che sembrava confessare il proprietario si associa alla nozione della sacralizzazione della natura (ELIADE 125). Giorgio Agamben ci ricorda invece che "pura, profana, libera dai nomi sacri, è la cosa restituita all'uso comune degli uomini. Ma l'uso non appare qui come qualcosa di naturale: piuttosto a esso si accede soltanto attraverso una profonazione" (AGAMBEN 83—84).

La narrazione viene focalizzata sul rapporto tra Aldo, architetto cinquantenne ed Edo, uno scrittore. Ambedue omosessuali, viventi in accordo con la propria identità, venuti in Tunisia per ragioni diverse: Aldo alla ricerca di un paradiso terrestre per gay, Edo invece, in vacanza. Prendendo in considerazione la fine tragica di Aldo e un ruolo responsabile di raccontare i fatti da parte di Edo, si potrebbe porre una domanda sulla fortuna di ambedue: erano turisti, vagabondi, eroi o vittime della postmodernità (BAUMAN 91)? La relazione tra i due protagonisti esce da un semplice, banale rapporto e assume dei fili tipici di un discorso sulla filosofia del desiderio e sull'eros in generale. Il personaggio-chiave risulta, in questa ottica, l'amante tunisino di Aldo: Nabil, che diventa un

topos interpretativo aperto. Tra le ipotesi sul suo significato si potrebbe proporre una seconda la quale Nabil serviva a costruire un omoerotico spazio maschile, non autonomo però, ma clandestino (UMIŃSKA 246).

Risulta affascinante e nello stesso tempo istruttivo seguire la dicotomia instaurata tra le due idee di desiderio. Le idee perfettamente opposte, talmente opposte che sembrano completarsi come se una fosse il riflesso rovesciato dell'altra. Per Aldo il desiderio equivale ad un bisogno da soddisfare. L'alleggerimento del peso provocato da una condizione non accettata trova la sua soluzione nella coazione reiterata. Il desiderio inteso da Edo assomiglia piuttosto ad una forma della condizione trascendentale all'umano, ad una forza che va usata con senno e coscienza. Tale atteggiamento verso il desiderio riecheggia le idee filosofiche secondo le quali il desiderio costruisce l'identità inclusa quella sessuale. Ce lo dimostra in modo più convincente la seguente citazione :

credo di poter affermare che — tra questi tabù che il cristianesimo, principalmente attraverso San Paolo, assorbe dall'ebraismo — vi è la prevalenza dell'oggetto: uomo, donna o fanciullo aveva un'importanza relativa — in ambito giudaico-cristiano è l'oggetto della pulsione che giustifica l'eros, conferendogli senso all'interno di un 'progetto': la famiglia, i figli, il matrimonio indissolubile. Con conseguente primato assoluto dell'amore eterosessuale e monogamico.

78

in cui Edo mette in rilievo la differenza delle due concezioni: giudaico-cristiana e greco-romana, che si occupano dell'importanza della pulsione erotica. La reminiscenza di questi due approcci può dare impulso ad una riflessione non solo etica, ma anche psicologica, sociale e persino giuridica. Il desiderio, anche se legato all'impulso, trattato con una razionalità, potrebbe smettere di provocare senso di colpa, fobia o indifferenza. Perché appunto il desiderio è questo elemento grazie al quale si instaurano nuove forme di relazione. Come affermava Foucault, "il sesso non è una fatalità, è possibilità di una vita creativa". La constatazione con la quale vuole estendere il significato o la funzione della sessualità dalla semplice, reiterata coazione ad una specie di avviamento, di speranza (FILIA 1). Contemporaneamente Edo vuole smentire la presunta autonomia dell'individuo moderno e mettere in rilievo il ruolo delle passioni e la riabilitazione del legame sociale (PULCINI 20).

L'atteggiamento tradizionale e conservatore di Aldo è visibile anche nel suo percepire la propria figura. Aldo si pensa come una donna mancata: "Così io a San Pietro, chierichetta. E la A è sottolineata" (10). La visione di Edo, invece, è totalmente contraria. Secondo lui si dovrebbe stabilire una relazione paritaria tra i gay, governata dall'amore. Il frocio, *zamel* appunto, il termine che in arabo porta la connotazione fortemente volgare, indica un maschio passivo. Siccome la cultura araba contesta un tale atteggiamento, Nabil, chiamato in questo modo da

Aldo, non riesce a sopportare l'offesa e uccide l'amante. Ripetendo il consiglio di Edo si dovrebbe incitare tutti ad entrare nella modernità che, secondo Edo, è una sola, fatta di emancipazione femminile ed omosessuale:

Valorizzare gli altri omosessuali è il primo sforzo che devi compiere per uscire dalla situazione in cui sei: senso di colpa e disprezzo di te stesso e degli altri come te. 'Quelle' che trattano le automobili come macchine per cucire! Gli altri omosessuali — quelli di cui non ci si può fidare — devi cominciare a guardarli come persone con una storia alle spalle che merita considerazione.

31

È già stato menzionato che la parola "zamel" è un insulto. Nabil sentendosi gravemente offeso, assassina Aldo e di conseguenza viene condannato a vent'anni di carcere per omicidio conseguente a un furto. Paradossalmente, in questa situazione, è meglio per Nabil essere accusato di un furto perché non disonorevole; anziché essere accusato di un omicidio provocato, cioè un atto compiuto contro natura con un uomo lo è: "Cresciuto — come ha tentato di dire la difesa — in una cultura che concepisce l'ira 'giusta' come strumento di difesa del proprio onore" (19). Questa battuta offensiva di Aldo è stata provocata da un atteggiamento di Nabil che si potrebbe definire come "una falsa rappresentazione", impossibile da sopportare da parte del sensibile amante italiano (GOFFMAN 88).

Proprio una tale prova, cioè parlare del desiderio come di un concetto multidimensionale, ha intrapreso Franco Buffoni nel suo romanzo. Nel libro vi è anche stata presentata, attraverso la forma dialogica, la storia del movimento gay italiano con dei termini e dei movimenti commentati o citati. Come illustrazione migliore può servire la battuta proveniente dal libro:

Queer, in inglese, come sai bene, era ed è il termine più spregiativo per indicare l'omosessuale. Ma, soprattutto negli Stati Uniti, oramai viene usato per indicare il bisogno da parte del soggetto di radicalizzare la propria diversità gay, di renderla costantemente "contro", dura e pura. Queer — rispetto a gay e homosexual — è un termine più radicale; indica la diversità in tutte le sue forme, ben al di là del sistema binario sesso/genere. Un po' come i neri che per sfida tornano ad autodefinirsi nigger. Quindi queer vale come frocio oggi in Italia. Quando ci si autodefinisce froci con orgoglio, come sfida, ci si appropria del linguaggio di chi ci insulta per rovesciarne il senso.

56—57

Antonio Celano analizza il testo di Buffoni nel contesto dell'oscurantismo e dell'arretratezza culturale presente in Italia. Sottolinea soprattutto le difficoltà politiche ed etiche che vanno affrontate da chi vuole legittimare la propria diversità. Tale atteggiamento è importante per rilevare il dibattito sui rapporti non solo tra collettività omosessuale ed eterosessuale, ma anche tra gli altri tipi

di collettività. È facilmente riconoscibile questa inclinazione all'analisi antropologica dei temi storici, filosofici, politici e letterari. Già nel suo precedente romanzo *Reparto 74* Buffoni ha sottolineato che l'omosessualità come senso di colpa o malattia, risulta evidentemente da curare, ma occorre spostare l'accento verso le iniziative di significato a senso più ampio come, tra l'altro, una modifica giuridica che potrebbe prendere in considerazione un aspetto totalmente nuovo della società odierna.

L'atteggiamento radicale di Edo viene rafforzato soprattutto dalla convinzione che la nascita e il consolidamento di una comunità gay potrebbe assicurare l'autonomia legale e sociale. Il raggiungimento di questa condizione può però realizzarsi solo attraverso una battaglia per i diritti civili. Si esprime criticamente sulla situazione politica e sociale in Italia considerandola un paese ancora clericofascista. Sogna una condizione almeno simile a quella dei paesi dell'Occidente protestante con la consapevolezza del proprio destino ed il riconoscimento dell'omosessualità come una dimensione di vita che offre delle possibilità per realizzarsi:

Ciò che dovrebbe essere sempre ricordato è che si nasce persone e cittadini, con uguali diritti e doveri. I dati dell'OMS sono ragionevoli e confortanti. Ogni cento nuovi nati nel mondo, ottanta nascono con predeterminazione istintiva e naturale per essere eterosessuali, dieci per essere bisessuali, dieci per essere omosessuali. Punto. Tutto il resto è 'cultura'.

125—126

Nonostante l'assunzione di un atteggiamento pragmatico, quasi ribelle, Edo tradisce le caratteristiche tipiche di colui a cui piace riflettere e divagare, a volte mostra anche una specie di "malinconia generativa" (WILSON 71). Grazie a questo diventa più verosimile come personaggio, e come relatore.

L'omicidio di Aldo assume una dimensione simbolica perché sanziona la morte del vecchio modello di omosessuale:

Ti ricordo una felice sintesi di Giovanni Dall'Orto: "Omosessuali non si nasce né si diventa. Omosessuali si è". È la risposta lucida, pragmatica, fenomenologica da replicarsi alle posizioni essenzialistiche e idealistiche. Perché nel momento in cui ci si chiede se si "nasce" o si "diventa" omosessuali (o mancini) si sottintende che ci sia una "causa": come per le patologie, per le malattie. Se si "è", si smette di cercare "cause" e ci si limita — al più — alla descrizione dei fenomeni.

29

L'analisi delle sorti degli omosessuali svolta da Buffoni comprende un andamento assai ricco: dall'epoca della repressione brutale e insensata, attraverso l'analisi medica che vuole vedere l'omosessualità come vizio, alla percezione

del fenomeno come pulsione verso il proprio sesso oppure come mancanza fondamentale all'interno del proprio Sé. E come risultato ci mostra che, paradossalmente, il movimento di liberazione omosessuale è nato contemporaneamente alle prove di limitarlo entro le regole giuridiche che volevano considerarlo come un "terzo sesso". Una tale definizione si deve a Karl Heinrich Ulrichs che lo descrisse come "un'anima femminile imprigionata in un corpo maschile".

In un dialogo svolto tra Edo ed Aldo è possibile individuare il percorso mentale riguardante le teorie che distinguono l'omosessualità come uno stile di vita alternativo ad un'anormalità:

[Edo] Usare il termine omosessuale per definire persone o eventi antecedenti il 1870 è un'astrazione. È ovvio che non sono esistiti — in termini moderni — un Socrate gay o un Michelangelo gay. [Aldo] Perché indichi proprio l'anno della presa di Roma? [Edo] È la data scelta da Foucault per indicare il momento in cui — nella cultura occidentale — la sodomia smette di essere un'aberrazione temporanea (il sodomita era considerato tale solo durante l'atto) e nasce l'omosessualità (genere maschile, specie omosessuale). Il termine *Homosexualität* fu coniato nel 1869, e non da un medico, ma da un letterato, Karl Maria Benkert o Kertbeny — era ungherese, ma scriveva in tedesco — il quale, con lo spirito del militante, si ribella inutilmente contro l'estensione a tutti gli stati tedeschi della legislazione repressiva prussiana contro la sodomia.

117

Nel discorso viene sottolineata una caratteristica considerata peculiare dell'omosessualità, la sodomia, che però, nel dialogo tra i protagonisti, in modo palese viene associata esclusivamente all'atto sessuale e non coinvolge tutta la personalità dell'individuo. Questa distinzione serve a spiegare l'evoluzione del movimento gay che, tra l'altro, si è basato sulla convinzione di una personalità organizzata e di un mondo culturale condiviso.

Quanto sono diverse le esperienze e in conseguenza i modi di percepire il mondo, tanto diverse sono le conclusioni alle quali arrivano gli interlocutori Aldo ed Edo. L'unica riflessione su cui si accordano è la loro comune sensazione di rimanere estromessi dal sistema che non vuole affrontare il problema. Per rafforzare l'importanza dell'atteggiamento fuggitivo e di repressione come caratteristico dei personaggi noti, Buffoni, nelle sue analisi si limita esclusivamente alle testimonianze dei massimi esponenti della letteratura, soprattutto italiana: Eugenio Montale, Carlo Emilio Gadda e Aldo Palazzeschi. Il ricorso alle riflessioni teoriche non dovrebbero meravigliare in un testo che sotto la forma di romanzo aspira ad un saggio. Edo, con un impegno degno di un cronista vuole riferire i fatti e in questo senso si iscrive nel mito barthesiano dello "scrittore in vacanza", cioè tale per cui "il prestigio di una vocazione non può essere frenata né degradata" (BARTHES 21) e grazie a questo suo atteggiamento impegnativo

senza dubbio però si può constatare che il romanzo saggio di Buffoni aspira ad affrontare temi che ancora oggi sono questioni di frontiera.

Bibliografia

- AGAMBEN, Giorgio, 2005: *Profanazioni*. Roma, Nottetempo.
- AIMÉ, Marco, 2004: *Eccessi di culture*. Torino, Einaudi.
- BARTHES, Roland, 2010: *Miti d'oggi*. Torino, Einaudi.
- BAUMAN, Zygmunt, 2002: *Il disagio della postmodernità*. Milano, Mondadori.
- BAZZOCCHI, Marco Antonio, 2005: *Corpi che parlano. Il nudo nella letteratura italiana del Novecento*. Milano, Mondadori.
- BUFFONI, Franco, 2009: *Zamel*. Milano, Marcos y Marcos.
- ELIADE, Mircea, 1999: *Sacrum i profanum. O istocie religijności*. Warszawa, Wydawnictwo KR.
- FILIA, Francesco, <http://nellocchiodelpavone.blogspot.com/2012/01/zamel-di-franco-buffoni.html>.
- FIORI, Simonetta, 2009: "L'Italia dei romanzi post-gay". *La Repubblica*, il 6 novembre.
- GASTALDI, Sciltian, 2012: "Franco Buffoni: venti secoli di storia e cultura omosessuale". *Il fatto quotidiano*, il 9 settembre.
- GNERRE, Francesco, 2001: "Letteratura e omosessualità: Gilberto Severini (*La sartoria*) e Andrea Demarchi (*I fuochi di San Giovanni*)". *Babilonia*, ottobre.
- GIULIANI, Lorella Anna, LO CASTRO, Giuseppe (a cura di), 2012: *Scrittori in corso. Osservatorio sul racconto contemporaneo*. Soveria Mannelli, Rubbettino.
- GOFFMAN, Erving, 2000: *Człowiek w teatrze życia codziennego*. Warszawa, Wydawnictwo KR.
- PINI, Andrea, 2011: *Quando eravamo froci. Gli omosessuali nell'Italia di una volta*. Milano, Feltrinelli.
- PULCINI, Elena, 2008: *L'individuo senza passioni. Individualismo moderno e perdita del legame sociale*. Torino, Bollati Boringhieri.
- UMIŃSKA, Bożena, 2001: *Postać z cieniem. Portrety Żydówek w polskiej literaturze od końca XIX wieku do 1939 roku*. Warszawa, Sic!
- WILSON, Eric G., 2008. *Contro la felicità. Un elogio della melanconia*. Parma, Ugo Guanda Editore.

Nota bio-bibliografica

Aneta Chmiel è docente di Glottodidattica presso il Dipartimento di Italianistica dell'Università della Slesia a Sosnowiec. Ha conseguito la laurea in lettere nel 1998 e nel 2002 ha ottenuto il dottorato. È autrice di vari articoli sulla letteratura italiana rinascimentale e contemporanea. Ultimamente le sue ricerche si concentrano sulla narrativa di Vincenzo Consolo.

WIESŁAWA KŁOSEK

Università della Slesia

Verso l'abolizione dell'identità di genere ne *Il corpo odiato* di Nicola Lecca

ABSTRACT: Towards the Abolition of Gender Identity in *Il corpo odiato* by Nicola Lecca

Gabriele, the main character of the novel by Nicola Lecca, discovers within himself a homosexual inclination which doesn't conform to a traditional masculinity. Thus, it causes identity crisis. The protagonist carries out an obsessive auto analysis. He tries to represent self-discipline. This should lead him to regain confidence and social assimilation. The Article shows three stages, which Gabriele goes through: the ideal type of masculinity, the protest period and the discovery of his real identity. All three describe a subordination, an attempt to get the autonomy back and the awareness of freedom. This process was analysed in a range of few components: the main character's space, his social relations, his homosexual experience, judging his own body, the emotional conflict between trying to be perfect, low self-esteem and the act of writing. Nicola Lecca's text may be read as a voice in discussion about stereotypical masculine pattern which in this case is questioned.

KEY WORDS: gender identity, stereotypical masculine pattern, homosexuality, Italian modern literature.

Negli ultimi trent'anni con i *gender studies* appaiono una nuova prospettiva e nuove tendenze metodologiche nello studio della letteratura. Nel mondo accademico italiano, come segnalano Virginia COX e Chiara FERRARI, il *gender* sembra essere una categoria analitica meno rilevante rispetto al mondo anglofono (11—12)¹. Un'altra riflessione critica porta alla luce il fatto che gli studi umanistici italiani, intrapresi fino ad ora sull'argomento discusso, tendono a fo-

¹ Giulia CALVI chiarisce: “Nel complesso la storiografia italiana si è tenuta alla larga dal *gender*: non lo utilizza come categoria di analisi [...]. Il genere è usato come un semplice indicatore di differenza sessuale che forgia ruoli e pratiche sessuali differenti, senza connettere scritture maschili e femminili. Si presta grande attenzione alla letteratura prescrittiva e ai pamphlet pedagogici in una sorta di vuoto teorico in cui Foucault [...] e i suoi concetti di potere sono raramente presi in considerazione” (188).

calizzarsi sulle donne come oggetto di ricerca (CALVI 188), mentre il processo di riformulazione dell'identità maschile è ancora in fase iniziale (RUSPINI 118—119). Comunque la messa in discussione del modello egemonico e a senso unico di maschilità ha contribuito “all'emergere di ‘nuovi’ tipi di maschilità [...] che si oppongono alle aspettative tradizionali e stereotipate e che riempiono lo spazio culturale che separa l'ideale ‘tradizionale’ di uomo virile dall'uomo che ha deciso di mostrare (e dialogare con) la parte femminile di sé” (RUSPINI 124). Le considerazioni critiche trovano conferma nei testi letterari dei cosiddetti scrittori giovani della nuova narrativa italiana, in cui uno dei motivi ricorrenti è quello del corpo e dell'identità di genere (KORNACKA 61—69).

Nel sistema sociale il sesso viene riconosciuto come ordine biologico, “sesso cromosomico” nella terminologia adottata da Eve KOSOFKY SEDGWICK (60), mentre il genere viene considerato una categoria costruita socialmente e perciò “culturalmente variabile, trasformabile e altamente relazionale” (60). Le teorie queer pongono in discussione la dicotomia sesso/genere e la categorizzazione omo/eterosessuale, contestando la naturalezza della relazione tra il sesso che dovrebbe determinare il genere e il genere che dovrebbe imporre desideri e pratiche sessuali adeguati².

Altrettanto discusso risulta il concetto di identità di genere. Come affermano gli psicologi, George Mead, Erik Erikson, Glynis Breakwell, Alberto Melucci (OLIVERIO FERRARIS 20—21), ogni identità si forma nel contesto e questa di genere, già nella sua definizione, sottolinea il ruolo rilevante della società: “con *identità di genere* intendiamo la percezione sessuata di sé e del proprio comportamento, acquisita attraverso l'esperienza personale e collettiva [...] [Il suo] sviluppo è un processo dinamico, plasmato dalle relazioni sociali” (RUSPINI 18). J. BUTLER nota:

Dal momento che l' “identità” è garantita per mezzo dei concetti stabilizzatori di sesso, genere e sessualità, la nozione stessa di “persona” viene messa in discussione dall'emergere culturale di quegli esseri “incoerenti” e “discontinui” dal punto di vista di genere che pur sembrando delle persone non riescono a conformarsi alle norme relative all'intelligibilità culturale che rendono tali le persone [...] certi tipi di “identità di genere” [...] appaiono solo come difetti dello sviluppo o come impossibilità logiche intrinseche.

27—28

² I teorici queer vogliono disgiungere il genere dal binarismo obbligatorio che è implicito nell'eteronormatività. Judith BUTLER constata: “Se il genere consiste nei significati culturali assunti dal corpo sessuato, allora non si può dire che un genere derivi univocamente da un sesso. Portata alle sue estreme conseguenze logiche, la distinzione tra sesso e genere suggerisce una radicale discontinuità tra corpi sessuati e generi culturalmente costruiti [...] anche se i sessi appaiono approblematicamente binari nella loro morfologia e costituzione (cosa che discuterò) non c'è ragione di assumere che anche i generi dovrebbero rimanere due” (11).

Nell'ambito del movimento queer si propone dunque una decostruzione delle identità stabili.

E. Kosofsky Sedgwick indica la terza parte del XIX secolo come il momento in cui nel dibattito europeo e americano appare un nuovo tipo di discorso medico, psicologico, giuridico e letterario incentrato sulla definizione omo/eterosessuale che acquista lo status identitario:

[in quel periodo] ogni persona doveva essere assegnata non solo necessariamente a un genere (uomo o donna), ma anche necessariamente a un orientamento sessuale (omo o eterosessuale): un'identità binarizzata, colma di implicazioni, seppure confuse e riguardanti anche gli aspetti apparentemente meno sessuali dell'esistenza personale.

KOSOFSKY SEDGWICK 34

Nell'ambito della riflessione teorica sull'identità omosessuale, pertinente alle nostre considerazioni, Michel FOUCAULT distingue il suo concetto premoderno, quando l'omosessualità viene concepita come atto e pratica sessuale, e quello moderno, nato nel 1870, quando l'omosessualità diventa "una certa qualità della sensibilità sessuale, una certa maniera d'invertire in sé stessi l'elemento maschile e quello femminile" (43). Così un omosessuale diventa "una specie" e gli omosessuali vengono percepiti come gruppo identitario. Tommaso GIARTOSIO, nella sua opera volta a indagare le questioni dell'identità gay nel mondo e nella letteratura, sottolinea che la società produce identità e l'identità imposta è già in se stessa un certo stereotipo (52).

Il romanzo di Nicola LECCA³, che verrà preso in esame, può essere considerato un contributo all'indagine sulle costruzioni letterarie di un personaggio omosessuale che deve modellizzare la propria identità nel contesto eteronormativo.

Il protagonista del romanzo è un diciannovenne che ci svela il suo nome soltanto alla fine del suo diario. Inizia a scriverlo a Parigi, luogo dove si trasferisce, dopo aver abbandonato Montecarotto — il suo piccolo paese nativo. Il suo staccarsi, anzi, scappare dalla famiglia è una scelta consapevole di intraprendere il viaggio verso la scoperta del senso della sua vita adulta che vorrebbe sentire come del tutto sua, individuale, unica e irripetibile. Leggendo il diario segmentato in mesi che corrispondono ai capitoli, il lettore diventa testimone di un anno di vita di Gabriele, il quale inizia a provare pulsioni sessuali e sentimenti inadeguati al modello del ruolo di genere vigente nella società occidentale, per il quale si intendono "comportamenti, doveri, responsabilità e aspettative connessi alla condizione femminile e maschile e oggetto di aspettative sociali" (RUSPINI 22).

³ Tutti i frammenti del romanzo citati nell'articolo, con l'indicazione della pagina tra parentesi, saranno tratti dall'edizione: LECCA, Nicola, 2009: *Il corpo odiato*. Milano, Arnoldo Mondadori Editore.

Rapportandosi alla definizione della normalità che sarebbe sinonimo dell'equazione maschio = uomo = eterosessuale (RUSPINI 27), Gabriele si definisce anormale: “Molto di me non è normale, e quest'anormalità è sempre stata un orgoglio, l'unica possibile forma di vita. Un'arma” (LECCA 14). Il protagonista nota le differenze fra sé: sensibile, umano e la massa di gente indifferente ed egoistica che *non capisce perché non va a fondo* (16), *non si lascia devastare dalla musica* (66), non va a vedere una mostra fotografica sul Vietnam, riempiendo nello stesso tempo il Mc Donald's. Questo non gli permette di aderire agli standard sociali rigidamente imposti e lo costringe a prendere le distanze dal contesto in cui l'eterosessualità è un presupposto naturale. Si potrebbe azzardare l'ipotesi che abbiamo a che fare con il personaggio che sta nel *closet* cioè nello stato di nascondimento del proprio orientamento sessuale che non riesce a disvelare nemmeno a se stesso, per paura della stigmatizzazione. L'abbandono di Montecarotto, sentito come una necessità, è l'inizio di un percorso verso il *coming out* cioè l'uscita dalla “stanza privata”⁴ ovvero lo svelamento della sua omosessualità. Il ruolo della “stanza privata” lo svolge nel testo la *camera iperbarica*, chiamata anche *limbo* (202), un posto isolato, dotato di un letto che sembra di un monastero, luogo di riflessione, di presa delle decisioni:

Mi guardo intorno: non ci sono né porte, né finestre. È un posto grande, però: ed è sicuro. Ma non ha uscite. È come un uovo, un guscio ben protetto in cui io stesso ho scelto di nascondermi, di intrappolarmi.

202

Questo posto rappresenta, dunque, una doppia valenza: è un luogo rassicurante e protettivo ma anche una trappola che rende la sua vita una non vita. Il *closet* è una struttura oppressiva (KOSOFKY SEDGWICK 22) e lo stesso stare nel *closet* viene percepito come dramma. Anna OLIVERIO FERRARIS sostiene che passare per eterosessuale, quando si prova un'attrazione contraria, dà una sensazione di incompatibilità tra ciò che si pensa di sé e ciò che si ritiene di dover apparire agli occhi degli altri: il divario tra il Sé (soggettivo) e l'Io (sociale) (15). Ne conseguono profonda inquietudine, paura, senso di colpa, angoscia identitaria e in seguito la ricerca della maggiore disciplina che ci si vuole imporre. L'uscita dal *closet* sembra essere un'esperienza difficile perché, come spiega Silvia ANTOSA, riassumendo una riflessione sedgwickiana, non si tratta tanto del passaggio di stato dall'ignoranza alla conoscenza, quanto piuttosto dal segreto

⁴ Federico ZAPPINO spiega la traduzione poco letterale del titolo dell'opera di E. Kosofsky Sedgwick *Epistemology of the Closet* con la mancanza di un vocabolo italiano in grado di rendere il doppio senso del termine inglese 'closet' cioè sia la struttura del nascondimento che l'atto in sé. La scelta del termine 'stanze private' rinvia, comunque, anche a due idee: il fatto che la sessualità dovrebbe essere una questione intima e che, nello stesso tempo, è un'attività umana che ha subito processi di privazione (9).

alla rivelazione (21). A seconda di T. GIARTOSIO, comunque, il termine *coming out* non si riferisce solo all'esperienza omosessuale ma è un'esperienza umana in generale: "ogni essere umano — e in primo luogo i giovani — deve a un certo punto dire un sì o un no più forte e più personale, rivelare al mondo la propria irriducibile differenza" (53). Pare che anche Gabriele compia il suo *coming out* su vari piani: corporeo, sentimentale, psichico, dei rapporti personali nonché su quello dello spazio e della scrittura.

Parlando delle politiche identitarie in ambito sociale, Michael HARDT e Antonio NEGRI indicano i loro tre compiti: la denuncia della violenza dell'identità, la lotta per la libertà nell'identità e l'abolizione dell'identità (324). Di seguito si cercherà di verificare se, nel romanzo di N. Lecca, il protagonista percorre queste tre fasi a livello individuale. Si propone, dunque, di analizzare il suo itinerario: dall'identità imposta, incisa nella sua mente e modellata dai dettami della tradizione e delle convenzioni, etichettati come 'normalità', attraverso la fase dell'emancipazione e della ricerca della libertà a vari livelli identitari, fino alla scoperta del suo ideale personale e del suo vero Sé e la consapevolezza della liberazione conquistata.

La denuncia della violenza nell'identità

L'identità imposta, effetto delle categorizzazioni, che conduce alla discriminazione o alla marginalizzazione, può essere sentita come violenza.

Nella dimensione spaziale l'identità opprimente la rappresenta Montecarotto, definito da Gabriele *una condanna, una punizione* (13). Il paesino delle Marche viene identificato dal protagonista con l'accettazione dei valori parentali e della loro convenzionale vita da borghesi. I genitori, e soprattutto il padre notaio (professione che connota ordine, disciplina, legge, norme), incarnano le convenzioni sociali che lo soffocano, lo fanno sentire *sottomesso al potere delle altre persone* (172).

Anche il corpo e le sembianze — la parte più visibile dell'identità⁵, l'interfaccia tra il Sé interiore e il mondo, certe volte sembra inadeguato all'animo che chiude dentro di sé. È il caso dell'io narrante che non si riconosce nel proprio corpo, considerandolo *odiato* (132), *detestato* (20), *estraneo* (18, 34), *contenitore ingiusto per l'anima, lontano dalla sua armonia e bellezza* (34), *maschera non scelta* (83). Passata la fase dell'infanzia — innocenza, priva di disarmonie

⁵ A seconda di Zbyszko MELOSIK, nel passato, parlando di identità, ci si riferiva ai tratti intellettuali, capacità emotive, posizione sociale e condizione economica. Nella società di consumo, invece, l'identità viene "cancellata" dalla mente o animo e viene spostata sulla superficie cioè sulla dimensione corporea, alla quale, a volte, viene perfino ridotta (23–24).

anatomiche e identitarie, quando ancora non rivolgeva attenzione al suo corpo, *non lo aveva ancora* (183), questo diventa la fonte del vizio e dei sospetti riguardanti il suo orientamento sessuale. Le sue intuizioni dal viaggio a Pietroburgo, quando per la prima volta nota la bellezza del corpo di un ragazzo, iniziano a concretizzarsi e a ripetersi *con insistenza sempre maggiore* (72). Sentendosi una persona non ascrivibile ai modelli socio sessuali, temendo le domande sospettose da parte dei genitori e la loro vergogna nonché le possibili conseguenze punitive, Gabriele intraprende il viaggio sentito come la definitiva emancipazione dai genitori e dalle norme di genere comunemente accettate.

La lotta per la libertà nell'identità

Il luogo scelto per la ricerca della desiderata libertà è Parigi — *città assoluta* [...] *un privilegio* (13) riservato agli eletti, città che suscita le tentazioni, ma che, secondo il protagonista, dà anche la possibilità e il coraggio di affrontarle. Gabriele passa alla fase dell'ossessiva analisi introspettiva, feroce, di laboratorio, una vera e propria *radiografia* (179). I dubbi, che non riesce a chiudere nel cassetto, gli impongono di scoprire il suo dissidio interiore: “Fa paura avere dentro di sé due persone che lottano per il potere della nostra mente. Prima non era mai successo. L'altra persona era imprigionata molto bene e non faceva mai rumore” (53). La lotta interiore di Gabriele la rappresentano simbolicamente due spazi contrapposti inclusi in quello parigino: il Théâtre de la Princesse — una discoteca gay e una camera presa in affitto, nominata dal protagonista *iperbarica*. Così vediamo il suo dimenarsi tra il pubblico e il privato. La discoteca è un luogo di trasgressione dei ruoli sessuali tradizionali, dove la sensazione di Gabriele di avere un altro orientamento sessuale si concretizza nelle prime esperienze erotiche. Dall'inebriamento dei sensi (il primo bacio, attraversare con le mani il corpo di un uomo) inizia per lui *un viaggio nuovo* (53). Ne prova vergogna, lo chiama *desiderio malato* (68), *fatto che gli ha distrutto la vita* (72), *la sconfitta, lo sbaglio* (81). Non gli è facile accettare l'intimità perché il sesso lo *spaventa* e lo *sporca* (136). Eppure non riesce a rinunciarci. Ma l'attrazione erotica provata per i ragazzi diventa una nuova oppressione: *una tentazione* (78), *specie di violenza* (78), *forza contro cui non sa combattere* (103), “forza nuova, misteriosa [...] un magnete enorme che mi chiama a sé improvvisamente, senza che io possa farci niente” (103), “un'ossessione capace di prendere il sopravvento su ogni altro aspetto della vita” (178—179). Gabriele trova dunque la libertà di baciare i ragazzi ma anche il disagio interiore di doverlo fare. Così la discoteca da luogo che affascina si trasforma in posto *rovente*, dove *non si respira*, chiassoso, che *manca di onestà* (203), per diventare finalmente un nuovo tipo di prigione di cui

vuole liberarsi. È la fase in cui manca l'intimità a livello delle emozioni e dei sentimenti. Il dialogo, che sta alla base dei rapporti interpersonali e del reciproco conoscersi, qui perde la sua funzione. Nel suo progetto di *essere amato e non di amare* (177) Gabriele diventa sempre più consapevole del suo atteggiamento egoistico e, col tempo, nasce in lui il desiderio di vincere l'assurdità della lontananza sentimentale coperta con l'intimità corporale. Così cerca di superare la fase del rapporto che lui stesso denomina *infantile* (55) e che rappresenta libertà e schiavitù alla volta.

Gabriele è un tipo di esteta, sensibile al bello e acuto osservatore del mondo circostante in cui riesce a notare tutti i segni dell'armonia e della stonatura, servendosi di tutti i suoi sensi, perciò è convinto che solo un bel corpo dà il privilegio di essere accettati dagli altri. Il suo sogno diventa modellare, scolpire il suo corpo detestato: "Dopo averlo odiato, ho deciso di migliorarlo: voglio plasmarlo, fino a renderlo esattamente come l'ho sempre pensato: esile e sodo" (20). L'ideale corporeo, rappresentato nel testo dai ballerini del balletto che incarnano *un trionfo di corpi perfetti* (196) avendo *i migliori corpi possibili [...] devastantemente belli* (197), gli pare raggiungibile con estenuanti esercizi e allenamento. Il corpo perfetto dovrebbe essere dunque non molle, non effeminato ma sodo, rigido ed armonioso cioè molto virile: "Sto lavorando ogni giorno per avere un corpo maschile: nuoto, vado in palestra e mangio bianco d'uovo [...] Sentirlo scivolare in gola, crudo, mi fa venire il vomito. Ma lo faccio lo stesso: lo prendo come una medicina" (126). Il protagonista impone al suo corpo una disciplina ferrea che diventa un'espressione esteriore del bisogno interiore di trovare l'orientamento sessuale in accordo con sé. Il corpo diventa la parte dell'Io che si può avere sotto controllo, il che dovrebbe testimoniare la forza della sua volontà. La lotta per *la folle riduzione del corpo* (55) — metafora del suo dissenso interno a cui si aggiunge il bisogno di "svuotarsi" del passato (ricordo degli abbondanti piatti di tortellini pieni d'olio), del dover rispettare le regole iscritte nel ruolo — lo porta ai limiti dell'anoressia riconosciuta come uno dei disturbi psichici dei giovani omosessuali (BRZASK 64—65). Come rileva la letteratura psicologica, il motore scatenante dell'anoressia sono il bisogno di autonomia e il trauma psicologico, soprattutto di natura sessuale (TESTONI 52). È segnale non solo di una sofferenza intrapsichica, ma anche di quella relazionale e sociale "espressioni di una conflittualità relativa alla costruzione dell'identità di genere nell'adolescenza" (RIVA XII). I sintomi del disturbo alimentare del protagonista, il controllo del peso, eccessivi ed estenuanti esercizi fisici, la concentrazione sull'apparenza corporea, il confrontarsi con il canone di bellezza, fanno pensare all'anoressia nervosa (FRACKOWIAK 174)⁶. Col tempo, Gabriele può ammirare

⁶ Fra vari tipi di anoressia la distinzione fondamentale è quella tra *anorexia nervosa* e *anorexia mirabilis* che è un atteggiamento focalizzato sull'autodistruzione del corpo quale portatore dei bisogni, a favore dello spirito — parte smaterializzata e l'essenza autentica dell'Io ideale. Ciò che le collega è il loro aspirare alla perfezione (FRACKOWIAK 174), il che è visibile anche nel caso esaminato. Nell'anoressia nervosa manca comunque la dimensione teologica e teleologica

i segni delle ossa premute sotto la pelle (29), i legamenti e i nervi sul collo allungato (20), la sua sempre più compiuta magrezza (132). Con questa lenta ma efficace metamorfosi del corpo il protagonista è sempre più spesso disponibile ad accettarlo, anzi, ad apprezzarlo. Si vede *meno brutto (188)* e scopre che anche il suo corpo può essere *desiderabile: quasi bello (54)*. La stessa rigida disciplina è difficile da applicare ai desideri che sempre più si allontanano dall'ideale richiesto. L'anoressia, dunque, da una parte permette di sentirsi autonomi nella dimensione corporea, è la negazione e il superamento dei bisogni primari — una forma raggiunta di liberazione, dall'altra, però, diventa un'altra forma di schiavitù, un'altra idea che *ossessiona la mente (35)* e limita.

L'abolizione dell'identità di genere

Come osserva F. ZAPPINO, la differenza fondamentale tra l'emancipazione e la liberazione sta nel fatto che mentre l'emancipazione è necessaria per la conquista della libertà di identità, la liberazione dovrebbe essere intesa come conquista (298).

Nel romanzo esaminato, il luogo della liberazione diventa Port Saint-Denis, un piccolo villaggio sulla Costa Azzurra, scelto dal ragazzo con cui Gabriele riesce ad instaurare un rapporto e per lui particolare proprio perché *piccolo, isolato, deserto, pieno di imperfezioni e quasi solo suo (LECCA 219)*. È un posto nei confronti del quale non si hanno sensazioni ambigue, che attira e fa paura contemporaneamente, ma dove ci si sente sempre a proprio agio, ci si emoziona, per questo quasi ideale. In quell'ambiente Gabriele raggiunge finalmente la confidenza con il proprio corpo, ritornando anche all'alimentazione solida. L'accettazione del corpo imperfetto dovrebbe essere vista in chiave di vittoria finale che oltrepassa il confine della materia corporea e simboleggia la sconfitta degli imposti ideali sociali, esperienza indimenticabile, già vissuta una volta nella discoteca: “quando ci prendiamo tutti per mano, solleviamo le braccia e, nel ballare insieme, urliamo via da noi tutta la nostra imperfezione. Mi sembra un gesto di grande libertà: una vittoria contro i pregiudizi del mondo” (184).

Arkadiusz BRZASK, citando R.J. Strenberg, indica tre componenti della relazione interpersonale compiuta: l'intimità, la passione e l'obbligo (69). Il protagonista le raggiunge nel vivere insieme i momenti banali della vita quotidiana: un

che contraddistingue la scelta delle mistiche medievali (GUIDA 351). Elena RIVA fa notare che negli ultimi anni nella popolazione maschile si diffonde una nuova patologia conosciuta come *anoressia inversa* o *vigoressia* (XII). Per ulteriori informazioni su anoressia maschile si rimanda a Rudolf GREGUREK (109–111).

bacio sul tram, una colazione insieme, una passeggiata sulla spiaggia, il guardarsi, parlarsi ma anche rimanere in silenzio “perfetto, intoccabile: più bello anche di qualsiasi musica, di qualsiasi parola” (LECCA 214). Questa convivenza quotidiana non ha in sé niente di particolare. Esattamente, nello stesso modo, potrebbe essere descritto un rapporto eterosessuale. Sembra che, con questa relazione, Gabriele abbia raggiunto la sua normalità, passando dalla fase della disintegrazione agli inizi di integrità psichica: “finalmente non ho più desideri che vanno contro la mia volontà. Magari sono gli stessi: ma hanno smesso di scontrarsi dentro di me” (209). Il protagonista riesce a trovare l'equilibrio tra la razionalità imposta e la sua *follia*. La saggezza ritrovata è quella di saper accettare l'imperfezione e cioè di respingere la forma cristallizzata delle regole sociali, arrogandosi il diritto di difendere la propria singolarità.

Conclusioni

Riassumendo, si potrebbe constatare che il percorso che segue il protagonista si adegua ai tre stadi dello sviluppo del ruolo di genere distinti da J. Block: conformismo — coscienziosità e autonomia, che è fase di opposizione ai modelli appresi nell'infanzia — integrazione (RAWA-KOCHANOWSKA 31).

Alle tre fasi delle considerazioni identitarie fatte dal protagonista si adegua l'atto della scrittura. L'autoanalisi del soggetto narrante si materializza nella scrittura del diario. Come lui stesso sostiene, lo scrivere diventa per lui un tipo di cura e rispecchia una necessità di condurre il dialogo con se stesso. Sia l'atto stesso della scrittura sia il ritmo della narrazione rispecchiano le tre tappe che Gabriele attraversa ricostruendo la sua identità. Quanto al ritmo, si può notare che lo spazio meno ampio viene dedicato al passato, i ricordi del quale appaiono dispersi nella narrazione del presente. La presentazione del percorso verso la ridefinizione del suo ruolo di genere occupa ben dieci capitoli, divisi in brani distinti ma senza indicazioni particolari. La narrazione in questa parte centrale del romanzo ha tutti i tratti peculiari del flusso di coscienza, a volte sembra caotica con l'intrecciarsi dei temi o delle affermazioni contraddittorie e con il ritmo molto lento. Soltanto l'ultimo capitolo ha la forma tipica del diario e viene completato con l'indicazione del giorno e del luogo in cui si svolgono le vicende, con la narrazione ordinata e pacata, e il ritmo accelerato. Il modo di scrivere corrisponde allo stato d'animo del protagonista. La tappa della confusione è visibile nella grafia alla quale l'autore vuole imporre, con minore o maggiore successo, una disciplina. Gabriele all'inizio non rispetta le righe del quaderno, scrive in piccolo, un migliaio di parole in una pagina, non va a capo, per arrivare alla fine alla grafia *spaziosa e piena d'aria* (LECCA 209). Il suo scrivere è anche

un'espressione del Sé percepito come individuale e unico che si distingue dalla folla il che dimostra la sua opinione critica sulla costruzione ordinata dei dizionari: "Le parole hanno un significato personale. Ciò che è scritto nel dizionario, invece, è soltanto generico. I significati delle mie parole sono sempre un po' diversi da quelli elencati nel dizionario. Ecco perché odio i dizionari" (15). Così il dizionario diventa un altro simbolo dell'ordine imposto al quale Gabriele vuole contrapporsi.

Nel romanzo di N. Lecca non si insiste sulla reazione penalizzante della società nei confronti di chi ha un orientamento sessuale contrario al genere, ma ci si concentra sulla lotta interiore del protagonista che dovrebbe condurlo verso il *coming out* che gli assicurerebbe una concezione stabile e coerente di sé ovvero un nuovo stato esistenziale. È fuori dubbio che la "forma" primaria di Gabriele trae origine dall'interiorizzazione dei valori e delle norme della collettività. Il suo viaggio verso la scoperta del Sé è il tentativo di prendere le distanze da queste identificazioni per diventare se stesso: "sono sempre andato controcorrente. La mia è una vocazione contraddittoria nei confronti di una società che non stimo. Non voglio una definizione che gli altri possano usare riferendosi a me. Penso che siano solo affari miei. Guardo oltre" (75—76). Il protagonista non accetta una categorizzazione univoca e definitiva, sa basarsi sulle proprie risorse interne e ricorrere alle proprie competenze mentali con il suo sguardo introspettivo e il continuo interrogarsi.

Con la sua sensibilità (tendenza a piangere, il continuo sottolineare di provare paura), tingendosi i capelli di rosso, concentrandosi in modo ossessivo sul proprio corpo, Gabriele sembra negare gli stereotipi connessi con il modello maschile, ma conferma quelli attribuiti agli omosessuali i quali vengono etichettati come eccessivamente sensibili, effeminati, passivi, narcisisti, fissati sulla propria immagine corporea (GIARTOSIO 76—81; FLOREK 17—41). Però, questa immagine stereotipata diventa sempre più sfumata e nella parte conclusiva si arriva semplicemente ad un adolescente il quale, vincendo un caos affettivo, emozionale e dei rapporti interpersonali, si trasforma in un uomo completo, maturo e consapevole dei propri bisogni e di ciò che può dare agli altri. Così N. Lecca fa venire a galla anche le questioni gay che comportano vari stereotipi negativi i quali, nel testo, vengono contestati.

La lotta contro le etichette esprime tutta la parte centrale del libro, in cui vengono contrapposti i concetti come: ordine — disordine, coraggio — paura, attività — riflessione, perfezione — sbaglio/difetto, disciplina — trasgressione, binarismi che si rapportano a questo principale dell'omo/eterosessuale. Il testo dimostra che la società non ha il diritto di "schedare" un individuo il quale può pretendere la libertà nell'identità che, quando è in accordo con le convinzioni dell'individuo, riveste una valenza positiva.

Gabriele raggiunge la liberazione che non esclude l'ordine, ma quello proprio, interiorizzato, in conformità con i propri bisogni e desideri: "Non sento più

i lacci stretti della mia coscienza. Sono libero: ed è bello [...] mi piace sentirmi sereno, in armonia con i miei desideri” (210). La liberazione, in questo caso, significa anche il poter scegliere da soli i valori di genere a cui appartenere.

Il ritrovare e l'accettare la verità su di sé esplicitamente esprime il fatto di pronunciare il proprio nome. Alla usanza di nascondere il nome si accenna più volte in riferimento ai ragazzi in discoteca parigina il che può semplicemente sottolineare la voglia di rimanere anonimi. Ma nel caso del protagonista sembra che il non far conoscere il proprio nome connoti un'altra informazione: lui non dice il suo nome perché non sa chi è. Dopo aver ritrovato l'armonia, l'io narrante è finalmente pronto a svelare il proprio nome, il che è un altro *coming out* dal segreto alla rivelazione. L'assegnazione del nome può essere considerata come atto di battesimo, di nascita di un nuovo uomo, di attribuzione dell'identità (non categoriale, però, ma del tutto singolare) non determinante. Da un'angolazione diversa, però, lo stesso atto mette in rilievo il fatto che il protagonista, etichettato come omosessuale, anoressico, ribelle, diventa semplicemente Gabriele. Con questo espediente letterario dall'omosessualità come colonna portante del romanzo ci spostiamo sull'asse di un'esperienza umana in generale e, nello stesso tempo, dal piano dell'identità di genere su quello dell'identità personale. L'ambiente che non opprime, il corpo che non pesa, l'orientamento sessuale sentito come normalità, il silenzio nel dialogo con l'altro e la pagina bianca alla quale arriviamo alla fine della lettura sono segni del raggiungimento da parte del protagonista dell'annullamento delle identità con le quali si cerca di chiudere un individuo nei cassetti identificatori predeterminati. Presentando questa ottica, il testo di M. Lecca sembra andare incontro al movimento queer che, come osserva F. ZAPPINO, richiamando il saggio di Annamarie Jagose, propone “gli esperimenti più rivoluzionari di politica dell'identità, proprio perché la [riconduce] direttamente alla ‘critica dell'identità’ [...] propone una soppressione del corredo identitario storico dell'‘omosessuale’, così come dell'‘eterosessuale’, donna o uomo che sia” (299) il che sembra fondamentale nella società odierna perché, come ritiene lo studioso “solo a partire dalla soppressione delle *identità* ‘come le conosciamo oggi’ [possono] prendere le mosse l'affrancamento e la proliferazione delle *differenze* ‘di domani’” (300), differenze intese comunque non come fonte di arricchimento culturale ma, al contrario, come base delle discriminazioni.

Bibliografia

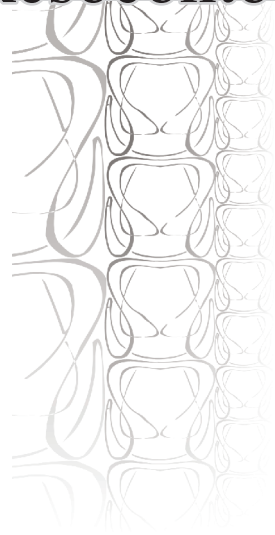
- ANTOSA, Silvia, 2011: “Prefazione. Perché leggere Eve Kosofsky Sedgwick? Leggere *Stanze private*”. In: EVE KOSOFSKY SEDGWICK [1990]: *Stanze private. Epistemologia e politica della sessualità* [*Epistemology of the Closet*]. Trad. Federico ZAPPINO. Roma, Carocci editore.

- BRZASK, Arkadiusz, 2008: *Homoseksualizm u mężczyzn. Aspekty psychologiczne, psychiatryczne i ewolucyjne*. Wrocław, Wydawnictwo Continuo.
- BUTLER, Judith, 2013 [1990]: *Questione di genere. Il femminismo e la sovversione dell'identità* [*Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*]. Traduzione di Sergia ADAMO. Roma — Bari, Editori Laterza.
- CALVI, Giulia, 2012: “Replica ad Alberto Rosa e a Virginia Cox”. In: *Verso una storia di genere della letteratura italiana. Percorsi critici e 'gender studies'*. Virginia COX, Chiara FERRARI (a cura di). Bologna, Società editrice il Mulino.
- COX, Virginia, FERRARI, Chiara, 2012: “Introduzione. Verso una storia di genere della letteratura italiana”. In: *Verso una storia di genere della letteratura italiana. Percorsi critici e 'gender studies'*. Virginia COX, Chiara FERRARI (a cura di). Bologna, Società editrice il Mulino.
- FLOREK, Stefan, 2008: „Psychika mężczyzny — ewolucyjne uwarunkowania i społeczny stereotyp”. W: *Stereotypy i wzorce męskości w różnych kulturach świata*. B. PŁONKA-SYROKA (red.). Warszawa, Wydawnictwo DiG.
- FOUCAULT, Michel, 1978: *Storia della sessualità* [*Histoire de la sexualité*]. Vol. 1: *La volontà di sapere* [*La volonté de savoir*]. Traduzione di Pasquale PASQUINO e Giovanna PROCACCI. Milano, Feltrinelli.
- FRĄCKOWIAK, Monika, 2005. „Anorexia nervosa — fenomen ponowoczesnej kultury i choroba systemu rodzinnego”. W: „Roczniki Socjologii Rodziny”. T. 16: *Dylematy współczesnych rodzin*. Poznań, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza.
- GIARTOSIO, Tommaso, 2004: *Perché non possiamo non dirci. Letteratura, omosessualità, mondo*. Milano, Feltrinelli.
- GREGUREK, Rudolf, 1994: “Anorexia nervosa in males: The question of disturbed gender identity”. *Psychiatria Danubina*, 6 (1—2).
- GUIDA, Patrizia, 2005: “Raccontare il disagio: I segni del mal-essere giovanile nella narrativa femminile degli anni Novanta”. In: *Le identità giovanili raccontate nelle letterature del Novecento*. C.A. AUGIERI (a cura di). Lecce, Piero Manni s.r.l.
- HARDT, Michael, NEGRI, Antonio, 2010: *Comune. Oltre il privato e il pubblico*. Milano, Rizzoli.
- JAGOSE, Annamarie, 1996: *Queer Theory*. New York, New York University Press.
- KORNACKA, Barbara, 2012: „Wyzwoleni w ciele czy zniewoleni przez ciało? O dekonstrukcji stereotypów płci u młodych pisarzy włoskich lat 80. i 90. XX wieku”. W: *Oblicza płci. Literatura*. M. KARWATOWSKA, J. SZPYRA-KOZŁOWSKA (red.). Lublin, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.
- KOSOFSKY SEDGWICK, Eve, 2011 [1990]: *Stanze private. Epistemologia e politica della sessualità* [*Epistemology of the Closet*]. Trad. Federico ZAPPINO. Roma, Carocci editore.
- LECCA, Nicola, 2009: *Il corpo odiato*. Milano, Arnoldo Mondadori Editore.
- MELOSİK, Zbyszko, 2006: *Kryzys męskości w kulturze współczesnej*. Kraków, Oficyna Wydawnicza “Impuls”.
- OLIVERIO FERRARIS, Anna, 2002: *La ricerca dell'identità. Come nasce, come cresce, come cambia l'idea di sé*. Firenze, Giunti Editore.
- RAWA-KOCHANOWSKA, Anita, 2011: *Poczucie tożsamości płciowej w teorii i badaniach*. Warszawa, Difin.
- RIVA, Elena, 2009: *Adolescenza e anoressia. Corpo, genere, soggetto*. Milano, Raffaello Cortina Editore.
- RUSPINI, Elisabetta, 2001: *L'identità di genere*. Roma, Carocci editore.
- TESTONI, Ines, 2001: *Il Dio cannibale. Anoressia e culture del corpo in occidente*. Torino, UTET Libreria Srl.
- ZAPPINO, Federico, 2011: “Postfazione. Perché questo testo è così politico”. In: Eve KOSOFSKY SEDGWICK [1990]: *Stanze private. Epistemologia e politica della sessualità* [*Epistemology of the Closet*]. Trad. Federico ZAPPINO. Roma, Carocci editore.

Nota bio-bibliografica

Wiesława Kłosek è docente di Letteratura italiana presso il Dipartimento di Italianistica dell'Università della Slesia a Sosnowiec. Ha conseguito la laurea in lettere nel 1995 e nel 2001 ha ottenuto il dottorato. È autrice della monografia intitolata *Il concetto del male di vivere nella narrativa di Italo Svevo* nonché di vari articoli sulla narrativa italiana contemporanea. Le sue ricerche si concentrano sulla categoria dello spazio letterario, dilemmi assiologici nella letteratura italiana del postmoderno e il concetto di identità esaminato soprattutto nella letteratura italiana della migrazione.

Resoconto



Esperienza linguistica, testuale e culturale
della malattia nella letteratura
Convegno di studi
svoltosi all'Istituto di Filologia Russa dell'Università della Slesia

Il 24 e il 25 maggio 2012, nell'Aula Magna della Facoltà a Sosnowiec si è svolto, organizzato ciclicamente dal Dipartimento della Storia di Letteratura dell'Istituto della Filologia Russa, un convegno di studi il cui tema quest'anno verteva sul discorso critico nell'ambito delle scienze umane odierne nonché sull'interesse portato dalla cultura, moderna e postmoderna, al corpo umano e alla problematica della corporeità. Lo scopo principale delle sedute era quello di verificare se, al giorno di oggi, è lecito parlare di una vera e propria svolta somatica nella cultura e il tentativo di una sistematizzazione dei discorsi critici concentrati sulla problematica somatica.

La sessione plenaria è stata aperta dalla Prof.essa Barbara Stempczyńska con un cordiale saluto ai presenti, partecipanti al convegno, venuti da quasi tutte le università statali del Paese, rappresentanti delle facoltà di filologia e neofilologia, della Facoltà di Storia e Pedagogia dell'Università di Breslavia e dell'Accademia Artes Liberales — Centro Studi Sull'Europa dell'Est dell'Università di Varsavia. L'area linguistica entro su cui si sono estese le ricerche presentate dai relatori è stata quella delle lingue slave e romanze. Al convegno hanno partecipato anche studiosi di culturologia, membri del Dipartimento della Storia della Cultura, del Dipartimento della Filmologia e Nuovi Media dell'Istituto degli Studi Sulla Cultura dell'Università della Slesia.

Esaurita la parte di apertura, la parola è stata data all'autrice e coordinatrice del progetto di ricerca discusso, Dott.ssa Violetta Mantajewska, nel cui breve intervento ha presentato le linee principali della discussione da affrontare: cioè l'immaginario relativo alla malattia radicato nella principale corrente della cultura odierna, nonché nei discorsi affini alla cultura pop, collocando questi tipi

di discorso critico al di fuori dell'ambito paramedico con il suo linguaggio volto unicamente alla diagnostica e alla categorizzazione delle malattie.

Secondo la Mantajewska, la rappresentazione della malattia nel testo mette a fuoco la condizione del soggetto, de-costruendo lo stato di crisi in cui si trova la società razionale. Le discussioni e gli scambi nati durante il convegno hanno permesso di precisare la dimensione e la portata del campo di ricerca della critica contemporanea nell'ambito della culturologia e degli studi sulla letteratura. Si è potuto anche definire lo stato delle scienze umane, e più in particolare quelli relativi all'antropologia della cultura e della letteratura nel quadro di un più generale discorso poststrutturale e postpsicanalitico.

La prima relazione, intitolata *Il linguaggio non verbale della follia nel romanzo "Fratelli" di Carmelo Samonà* è stata quella del Dott. Stefano Redaelli (Accademia Artes Liberales, Università di Varsavia), con cui si è aperta la sessione delle lingue romanze. Il romanzo analizzato affronta il problema della convivenza con una persona con disturbo mentale, presentando un modello di vita familiare segnata dalla follia della promiscuità in uno spazio chiuso di una casa di famiglia. La necessità, per il protagonista del libro, di convivere e partecipare alla malattia del fratello deriva dalla legge Basaglia, che escludeva il trattamento sanitario obbligatorio e l'isolamento in case di cura chiuse dei malati mentali. La convivenza con la follia del fratello, le relazioni interpersonali all'interno di uno spazio ristretto, il tentativo di capire la malattia sono motivi principali del romanzo *Fratelli*. Il tema principale della narrazione, secondo Redaelli, è la ricerca di un linguaggio nuovo e diverso, i tentativi della comunicazione oltre- e trans-verbale, la frammentazione del discorso che porta alla ricostruzione di un linguaggio non verbale, che passa attraverso il corpo, il gioco e il dono. La parola stessa regredisce, viene frammentata e spezzata, perdendo la propria forza comunicativa a favore dei linguaggi arcaici, che invece riacquistano la loro primaria, emotiva forza comunicativa. Lo strumento usato da Samonà per la rappresentazione della follia è la scrittura. Lo scrivere diventa l'antidoto per la nevrosi ossessiva, per il desiderio patologico di ordine e di comunicazione verbale. Purtroppo, la terapia della scrittura si rivela inefficace, fatto che costituisce il messaggio più sconvolgente del romanzo. Infatti, la lingua, diventata assolutamente impotente, si vede costretta alla resa, al silenzio, affidando ogni potere e capacità comunicativa al corpo e al gesto che si incaricano del compito di ritrovare i valori perduti della vita e della lingua. Secondo la tesi esposta dal Dott. Redaelli, proprio il tentativo di esprimere la malattia con i mezzi non verbali costituisce il codice principale della letteratura italiana negli anni 1978—1990. Il corpo, che esiste oltre la lingua, diventa l'ultima spiaggia (A. Bukka) atta a garantire l'integralità del soggetto. I fratelli, protagonisti del romanzo di Samonà, hanno rifiutato il peso della parola per tornare al linguaggio corporeo dei gesti, del gioco, delle sensazioni tattili. Il fratello sano si avvicina a quello malato incarnandosi nell'esperienza della malattia in virtù dell'identificazione

jaspersiana. La salvezza viene portata dal linguaggio del corpo (il gesto affettivo e il contatto tattile attraverso cui passa la relazione io — tu, la “gerarchia tattile” nei confronti del corpo dell’altro). È quella la lingua dell’amore. La lingua verbale, come sostiene il Relatore, fallisce, risultando inefficace come mezzo di rappresentazione, di descrizione ma anche quello di comprensione e di controllo del soggetto. La scrittura che si rivela una malattia della lingua, nevrosi ossessiva dell’ordine e dell’esattezza, è inadeguata, deve tacere e trasformarsi in parola affettiva del corpo.

La relazione successiva, quella di Barbara Kornacka (Università di Adam Mickiewicz, Poznań) s’intitolava *La malattia è un altro — patologie dell’intimità nella giovane narrativa italiana della fine del Novecento sull’esempio dei racconti di Simona Vinci*. La relatrice ha sottoposto all’analisi i racconti di una scrittrice che appartiene al gruppo dei cosiddetti giovani scrittori, esorditi negli Anni Ottanta del Novecento. La loro scrittura mette a fuoco la problematica della corporeità rappresentando il corpo emancipato, malato, deforme, mutilato. La Dott.ssa Kornacka ha indagato le relazioni patologiche (malattia d’amore) all’interno di una famiglia, rappresentate nei racconti della Vinci *In tutti i sensi come l’amore*. In base all’analisi svolta, la ricercatrice ha tratto la conclusione che tra malattia e amore ci sono molte interconnessioni. La patologia può essere la base del pentimento e la passione può condurre a deviazioni sessuali, diventando perfino il terzo elemento della relazione amorosa. Il corpo si configura come la lingua primordiale della comunicazione nell’amore, siccome il linguaggio verbale è carente nell’espressione dell’impotenza e del dolore e non rende abbastanza gli stati passionali della malattia nevrotica ed affettiva. La Dott.ssa Kornacka ha concluso che la metaforizzazione delle malattie quali depressione, bulimia e anoressia e la loro rappresentazione testuale con la lingua performativa della letteratura permettono di definire il soggetto. La Vinci limita la percezione a quella tattile, alla superficie della cute, attraverso cui la persona percepisce le sensazioni. I protagonisti dei suoi racconti allargano la dimensione corporea per sentire e sperimentare la verità. Per molti dei protagonisti, il corpo morto è somma bellezza, in quanto unione di Eros e Thanatos è una specie di trasgressione compensativa.

La terza relatrice ha continuato la sessione dedicata alla letteratura italiana. La Dottoressa di ricerca Aneta Chmiel (Università della Slesia) nella sua relazione intitolata *Afasia e teriomorfismo. L’esperienza della malinconia nel romanzo di Vincenzo Consolo “Nottetempo, casa per casa”* ha svolto un’analisi critica della questione del dualismo disfunzionale dell’anima e del corpo che costituisce uno dei fondamentali archetipi letterari. L’autrice del testo ha esaminato le relazioni tra i due protagonisti: il padre Marano e il pastore Janu. Il Marano — licantropo che gode una cattiva fama e il pastore-guida che diventa capro espiatorio creano una coppia mitica che allude ai simboli della metamorfosi e della morte della decadente società siciliana, però nello stesso tempo il loro conflitto assume il

ruolo dominante metaforico nel testo, e cioè, rievoca la figura del doloroso poeta maliconico. Il romanzo *Nottetempo, casa per casa* mitologizza la memoria del passato (gli anni Venti e Settante del XX secolo), e ricostruisce l'ordine primordiale, metafisico. Lo spasimo dell'accelerazione che è conseguenza del progresso della civilizzazione distrugge la siciliana arcadia dell'isola, lo spazio territoriale del mito, ma nello stesso tempo decostruisce il conflitto antropologico; sveglia la memoria genetica degli antenati (l'anima animalesca), provocando la metamorfosi dell'uomo in un animale. Per sottolineare l'alterità / la diversità, lo scrittore si serve della metafora del lupo / licantropo, che evoca la metamorfosi, e in conseguenza la follia dell'afasia. La Dott.ssa Chmiel, interpretando la pratica testuale del fenomeno della malattia nel paradigma della critica mitografica (archetipo, binarie opposizioni mitologiche, sacrum / profanum, epifania), postpsicanalitica, analizzando le relazioni tra *dramatis personae* del romanzo, ha fatto la "diagnosi" dei casi seguenti: depressione, psicosi maniaco-depressiva costruite secondo l'ordine della Letteratura. La gradazione dell'estraneità e della follia è possibile, secondo la relatrice, nella narrazione alineare, subordinata all'ordine del mito, che viene accompagnato dal ritmo corporale narrativo del romanzo *Nottetempo, casa per casa*: la somaticità della narrazione.

Dottoressa di ricerca Joanna Janusz (Università della Slesia), nella sua relazione intitolata *La malattia del corpo, la malattia della società ne "Memoriale" di Paolo Volponi* ha ricostruito le relazioni generate dallo sviluppo dell'istituzione del regime — le fabbriche e le imprese industriali dell'epoca del neocapitalismo italiano, iscrivendo il testo dello scrittore nel codice della letteratura del ventesimo secolo, chiamata altrimenti "la letteratura industriale". Il Volponi, secondo la relatrice, è uno degli scrittori moderni più impegnati civilmente. Per la prima volta egli ha espresso la sua dedizione socio-politica nel romanzo intitolato *Memoriale* (1962), che costituiscono una testimonianza scritta di un operaio anonimo malato di tubercolosi. La malattia assume il dominante significato metaforico della disfunzione l'unità — lo stato, e nello stesso tempo costituisce un'opposizione archetipica: natura / cultura. La Dott.ssa Janusz ha constatato il processo dell'allienazione dell'unità, sottomessa alla macchina impassibile della produzione e del profitto, subordinata alla capitalistica strategia dell'edificazione della società benestante. La malattia testuale del protagonista del romanzo esprime una manifestazione somatica del bisogno della libertà, diventa una ribellione contro le istituzioni di controllo. Albino ha provato dolorosamente l'esclusione, effettuando contemporaneamente l'autoesclusione dalla società. L'esperienza della trauma postbellica (imprigionamento e controllo), il soggiorno negli ospedali, i controlli costanti nella fabbrica generano nel protagonista la mania di persecuzione. La prigionia, l'ospedale, il sanatorio, conducenti all'isolamento e alla costrizione della sottomissione al potere dei sistemi / delle istituzioni rendono disfunzionali le relazioni del protagonista con la comunità, e provocano la passività esistenziale, l'impotenza, l'atrofia del bisogno delle relazioni con la

società. La comunità come l'organismo, secondo lo scrittore, è malata, le azioni del mostro sono malate — “del corpo della fabbrica”. Le istituzioni assorbono l'unità creando la comunità dell'oppressione, sulla quale è stato fondato un nuovo modello della struttura sociale. L'italianista ha analizzato, in effetti, l'aspetto del malato corpo sociale, l'organismo socio-politico dello stato neocapitalistico.

La Dottoressa di ricerca Wiesława Kłosek (Università della Slesia) ha presentato la relazione intitolata: *La malattia rispetto l'identità nella prosa di Italo Svevo* che ha introdotto l'ordine genologico nelle riflessioni dedicate alla prosa italiana del XX analizzata nelle tre relazioni precedenti. Svevo, lo scrittore vivente a cavallo tra XIX e XX secolo ha penetrato gli stati di malattia: veri e immaginati, corpi deformati, vizi, nevrosi, fobie. Ha reinterpretato la modernistica “malattia della volontà”. Nella creazione testuale della malattia vi ha ricostruito la metafora dell'esistenza identificandola con una malattia inguaribile che conduce alla morte inevitabile del soggetto. I romanzi di Svevo costituiscono la testimonianza dell'esperienza della malattia come un determinante dell'esistenza, ma anche come il fenomeno primario costituente l'identità dei protagonisti che condiziona il processo dell'autoconoscenza. La malattia nella prosa di Svevo diventa la parte integrale della metafora del soggetto (dei sintomi organici della malattia, ma anche delle sensazioni psichiche). Il prosatore ha sottoposto all'analisi l'“io” individuale, ma anche l'“io” sociale, dunque la malattia testualizzata ha fondato il potere della sua scrittura. La malattia è diventata lo stato permanente del protagonista, una specie dello stato della testimonianza dell'*Esperienza interiore* di Georges Bataille. Il protagonista principale si sottopone al procedimento dell'autoanalisi: “soffre conoscendo se stesso”, ma il riconoscimento dei sintomi, la diagnosi delle malattie (strabismo, una gamba più corta, diabete, malattia di Basedow), gli stati estremi del dolore non hanno portato dei risultati terapeutici. Soprattutto essa costituiva la scoperta della verità del proprio “io”, della propria diversità. Nella psicanalisi freudiana, provando il piacere dell'(auto-)diagnosi il protagonista del romanzo trasforma il complesso di Edipo: rimanendo la copia del padre riconosce in se stesso la predestinazione genetica, ma anche designazione sociale. Appartiene ad un'altra società: — dei malati — designati; non replica il diritto della famiglia patriarcale dei borghesi sani che non si sottopongono alla psicanalisi e non analizzano se stessi. I romanzi di Svevo sono costruiti sull'asse dell'opposizione: sani/malati, ha constatato la Dott.ssa Kłosek.

Sempre presente nel discorso postmoderno, l'aspetto dello scrivere e della fisiologia di corpo/corporeità della scrittura è diventato il nucleo della relazione delle Dottoressa di ricerca Katarzyna Kotowska (Università di Gdańsk), che ha continuato l'area della “scrittura corporale femministica”. Nella sua relazione intitolata *Anoressia / bulimia rispetto al testo. Il caso di Amélie Nothomb*, la ricercatrice vi ha analizzato la prosa della contemporanea scrittrice belga conosciuta dal lettore polacco grazie a molte traduzioni dei suoi romanzi nei quali ha decostruito la problematica dei disturbi del nutrimento, correlando il proces-

so dello scrivere con la fisiologia. Il pensiero psicanalitico, la teoria di *abjection* di J. Kristeva e la strategia dell'autofinzione hanno costituito il punto di partenza delle ricerche dell'autrice della relazione, secondo la quale Nothomb autocrea il soggetto scrivente moltiplicandolo nelle autofinzioni: Amélie scrive l'autobiografia / autofinzione / autoterapia dell'io scrivente — del corpo malato, anoretico. Il suo modello di scrittura, i critici lo categorizzano come: *l'écriture taille zéro, l'écriture féminine*. Il paradosso del potenziale della Letteratura della Nothomb e della scrittura femminile; l'infinita *her story* consiste nel fatto che la matrice della sua scrittura-corpo si scontra con una patriarcale oppressione del primario discorso maschile, presente nella cultura moderna e postmoderna; con i testi dei produ-/scri-ttori della igienica razionalità maschile. La femminile autoreproduttività distrugge l'ordine della scrittura maschile. L'autrice de *L'igiene dell'assassino* ha pubblicato settanta romanzi occupando la posizione riservata agli "scrittori maturi" maschili. I suoi romanzi si basano sull'autobiografica esperienza autofinzionale: transculturale (le culture di Belgio e di Giappone), replicano l'esperienza del corpo scrivente — del soggetto femminile. La sua vita è, secondo la Dott.ssa Kotowska, un elemento fisso della finzione letteraria. La Nothomb scrive di se stessa / annota di se / del proprio corpo — la sua vita assume le dimensioni della dominante strategia di scrittura, la scrittrice replica i propri corpi, distende la superficie della cute del corpo-soggetto scrivente nel processo dell'autofinzionamento. Scrive come se provasse continuamente la fame della scrittura, che appaga tramite l'assorbimento di proteine provenienti dai corpi delle figure letterarie che produce, moltiplica, nutrendo il proprio corpo ed anche i corpi testuali. Le malattie del soggetto moderno: l'anoressia / bulimia (diabete, malaria) svuotano la funzione della grazia, *katharsis*, — purificano dalle emozioni negative. Una delle protagoniste del romanzo constata: "ho smesso di odiare", ma anche diventano la base dell'autoterapia. Grazie a "Mangiamo nulla, rispetto al non mangiare", le sue protagoniste raggiungono "la divinità dell'infanzia", l'igiene "dell'infanzia eterna", diventano l'Assoluto — "essere me, cioè Dio" — la pienezza bulimia e/o il vuoto anoretico. La Nothomb concettualizza (metaforizza) la scrittura, deformando il corpo, sostituendo la sua integrità, mettendo in rilievo un organo: il ventre che diventa la forza della scrittura / della produttività. La scrittrice, forse l'alunna di François Rabelais limita la scrittura corporale ad un grande ventre che inghiottisce e caccia via. Nel romanzo intitolato *Igiene dell'assassino* il protagonista principale e nello stesso tempo il narratore è scrittore che soffre di sovrappeso, un gigante con una pancia mostruosa, il corpo del quale è gonfio di cibo e di parole. La strategia della scrittura della Nothomb entra in modo complementare e nel discorso con la strategia dominante del discorso femminile presente nella cultura postmoderna — il processo dell'isterizzazione del femminile corpo scrivente che costituisce la base del suo sottocodice di *l'écriture féminine*. I critici hanno nominato i romanzi della Nothomb "la letteratura bulimica". La scrittrice si nutre delle parole,

narra di se stessa, delle avventure del proprio corpo — settanta libri che ha scritto vengono chiamati “le torsioni letterarie”. La matrice della sua scrittura assume la dimensione autoterapeutica, permette di eliminare il trauma dolente del soggetto anoretico, costituisce la base della cura (la comprensione e la lotta) di se stesso. Amélie scrive perché il suo corpo non funziona bene, ha bisogno di un farmaco sotto la forma di parole. La paura e il tremore del soggetto diminuente non la lascia — la costrizione dello scrivere, dell’inventare di se stesso nella rete dell’autofinzione diventa la malattia della scrittura — una specie della *maladie* della Letteratura. L’autofinzione della *porte parole* della produzione del testo — nella sua scrittura — il piacere autoterapeutico della scrittura.

Nella parte conclusiva del convegno, l’Autrice dell’idea, la Dottoressa di ricerca Violetta Mantajewska ha concettualizzato le sessioni di due giornate. Il convegno, tramite il confronto delle diverse culture / letterature, analizzate secondo le diverse strategie metodologiche e critiche ha permesso di costruire una metacritica mappa transculturale / interdisciplinare per le testuali microstorie delle malattie, delle sintomatologie presenti nella Lingua/ Letteratura (tubercolosi, anoressia, bulimia, depressione, dipendenze, cancro, sindrome dello stress posttraumatico, alcoolismo). I partecipanti del convegno hanno elaborato una nosologia testuale della cultura/letteratura contemporanea e nello stesso tempo dei luoghi e degli spazi sorveglianti, opprimenti, escludenti il corpo malato: ospedale / casa / bagno / cucina / camera da letto, decostruiti come i particolari luoghi della trasgressione: della vita, morte; salute, l’eccesso / la mancanza della libertà. In conseguenza del processo della somatizzazione della cultura postmoderna accade, secondo il parere dell’Autrice dell’idea del convegno, che il linguaggio performativo della Cultura / Letteratura, delle categorie / discorsi critici, conducendo ad una nuova (?) condizione / costituzione del soggetto che nel processo della corpoanalisi autodiagnostica il proprio corpo. Ascoltate tutte le relazioni dei partecipanti del convegno, la Dott.ssa Mantajewska ha confermato l’esistenza della formazione critica: poststrutturalistico-postpsicanalitica. Sembra giustificata la constatazione riguardante la prova dello scrivere delle relazioni sul progetto della critica somatica.

Aneta Chmiel
Wiesława Kłosek
Joanna Janusz
Violetta Mantajewska
Università della Slesia

Redakcja
BARBARA MAŁSKA

Projekt okładki i stron działowych
PAULINA DUBIEL

Redakcja techniczna
BARBARA ARENHÖVEL

Korekta
WIESŁAWA PISKOR

Łamanie
ALICJA ZAŁĘCKA

Copyright © 2013 by
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
Wszelkie prawa zastrzeżone

ISSN 0208-6336
ISSN 1898-2433

Wydawca
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice
www.wydawnictwo.us.edu.pl
e-mail: wydawus@us.edu.pl

Wydanie I. Nakład: 90 + 50 egz. Ark. druk. 9,75.
Ark. wyd. 12,5. Papier offset. kl. III, 90 g
Cena 20 zł (+ VAT)

Druk i oprawa: PPHU TOTEM s.c.
M. Rejnowski, J. Zamiara
ul. Jacewska 89, 88-100 Inowrocław