

Ariadna en la playa: las mitologías de Elena Ferrante¹



Stiliana Milkova Rousseva

Oberlin College
smilkova@oberlin.edu

Resumen

Este ensayo mapea las coordenadas de Elena Ferrante como un fenómeno literario global y, en particular, en relación con la disciplina de los estudios clásicos y la construcción de la personalidad autoral de Ferrante dentro de la tradición literaria clásica. Además, explora figuras femeninas recurrentes que Ferrante toma prestadas del mito griego, creando de hecho su propia mitología femenina. Este proceso es examinado en el libro infantil de Ferrante *La muñeca olvidada* (2007), una historia sobre una muñeca abandonada en la playa que reconfigura el mito de Ariadna. Al observar *La muñeca olvidada* a través de los lentes del mito griego, el ensayo argumenta que los textos de Ferrante no solo absorben y revisan a autores masculinos clásicos, sino que también reinventan figuras femeninas abandonadas de la tradición grecorromana. Son sus historias, filtradas a través de la encarnación de una subjetividad femenina, las que habitan sus textos, generando mitologías nuevas y modernas sobre las mentes y los cuerpos de las mujeres, sobre las madres y las hijas, la feminidad y la agencia.

Palabras clave: Elena Ferrante; clásicos; mito; Ariadna; subjetividad femenina

Ariadne on the Beach: Elena Ferrante's Mythologies

Abstract

This essay maps the coordinates of Elena Ferrante as a global literary phenomenon and, in particular, in relation to the discipline of Classics and the construction of

¹ Artículo traducido del inglés al castellano por María Belén Castano.

Ferrante's authorial persona within the Classical literary tradition. It further explores recurring female figures that Ferrante borrows from Greek myth, in effect creating her own feminine mythology. This process is examined in Ferrante's children's book *La spiaggia di notte* (2007), the story of a doll abandoned on the beach which reconfigures the myth of Ariadne. By looking at *La spiaggia di notte* through the lens of Greek myth, the essay argues that Ferrante's texts not only absorb and revise classical male authors, but also reimagine abandoned female figures from the Greco-Roman tradition. It is their stories, filtered through an embodied female subjectivity, that inhabit her texts, engendering new, modern, mythologies about women's minds and bodies, about mothers and daughters, femininity, and agency.

Keywords: Elena Ferrante; Classics; Myth; Ariadne; Female subjectivity

El fenómeno literario de Elena Ferrante y los clásicos

"Elena Ferrante" es el seudónimo, de género femenino, de una escritora italiana contemporánea cuya identidad biográfica sigue siendo desconocida a pesar de su rotundo éxito en el mundo anglófono. Es autora de tres novelas cortas: *El amor molesto* (*L'amore molesto*, 1992), *Los días del abandono* (*I giorni dell'abbandono*, 2002) y *La hija oscura* (*La figlia oscura*, 2006); de los cuatro libros que componen las novelas napolitanas (2011-2014); de un libro infantil, *La muñeca olvidada* (*La spiaggia di notte*, 2007); y de tres volúmenes de no ficción recopilados: *La frantumaglia. Un viaje por la escritura* (*La frantumaglia*, 2003, 2007, 2015), *La invención ocasional* (*L'invenzione occasionale*, 2019) y *En los márgenes* (*I margini e il dettato*, 2022).

En 1991, poco antes de la publicación de su primera novela, Ferrante escribió una carta a sus editores italianos anunciando su decisión de divorciarse del más allá de su libro: "No pienso hacer nada por *El amor molesto*, nada que suponga el compromiso público. Ya he hecho suficiente por este cuento largo: lo escribí; si el libro tiene algún valor, debería ser suficiente" (Ferrante, 2017, p. 13). Y luego expuso su teoría sobre la irrelevancia del autor: "Creo que, una vez escritos, los libros no necesitan en absoluto a sus autores. Si tienen algo que contar, tarde o temprano encontrarán lectores; si no, no" (ibíd., p. 14). Desde entonces, durante más de treinta años, Ferrante ha mantenido esa resolución y concede entrevistas solo de forma remota, quedando alejada de las miradas indiscretas de los medios de comunicación.

La ausencia física de Ferrante –el hecho de que no estamos limitados a saber quién es ella o a reconocer su rostro– abre un vasto espacio para la identificación, la empatía e incluso el conocimiento protésico de sus tramas y personajes (Milkova, 2021). Esta eliminación de su yo biográfico e histórico descontextualiza a la escritora, liberándola de las limitaciones de lo local, lo étnico y lo nacional, reubicándola dentro de un amplio ámbito literario donde los principios fundamentales de la narrativa literaria (trama y carácter, ideas e imágenes, entorno y

estructura: tienen vigencia universal (ibíd.). Al mismo tiempo, Ferrante trabaja activamente para crear y contextualizar la personalidad del autor, a caballo entre el espacio liminal, entre la ausencia física y la presencia discursiva. Sus varios volúmenes de escritos de no ficción, y especialmente la colección de ensayos y entrevistas presentes en *Frantumaglia*, construyen retrospectivamente la identidad seudónima inventada del autor. Esparcidos a lo largo de los volúmenes hay detalles biográficos –recuerdos de la infancia, incidentes familiares, experiencias mundanas y formativas– que encajan perfectamente en las narrativas de Ferrante. Esta acumulación de material de vida reúne un retrato coherente y plausible del autor y al mismo tiempo pone en primer plano los entornos, temas y tropos literarios del autor. En otras palabras, elabora la personalidad literaria de la autora “Elena Ferrante” mapeando su poética narrativa en su biografía y viceversa, inventando su biografía como un mapa de su poética narrativa (ibíd.).

Su conexión con los clásicos como disciplina y como corpus textual surge también de esta ausencia autoral. Más específicamente, Ferrante construye su identidad autoral como erudita y traductora del griego y el latín, que ha aprendido a escribir leyendo y traduciendo los clásicos (Ferrante, 2017). Como ella misma afirma, “Debo decirle que nunca he sentido el mundo clásico como mundo antiguo. Al contrario, noto su cercanía y de los clásicos griegos y latinos creo haber aprendido muchísimas cosas útiles sobre cómo se combinan las palabras” (ibíd., p. 288). Los académicos han abordado el compromiso de Ferrante con los clásicos, leyendo, por ejemplo, *El amor molesto* como una versión del himno homérico a Deméter (De Rogatis, 2016), o sus novelas napolitanas como una revisión de la *Eneida* de Virgilio (McCarter, 2016).

El estudioso de los clásicos Tom Geue incluso afirma que podemos entender el fenómeno literario “Elena Ferrante” como los clásicos. Sostiene que al desplazar a la autora de su pedestal como garante de significado Elena Ferrante está realizando una especie de experimento neoclasicista: “Se trata de un notable proyecto a largo plazo de recepción clásica que no es sólo un compromiso lento y constante con los clásicos (también lo es), sino un intento de aproximarse a un estado de lo clásico; es decir, ‘become classical’” (Geue, 2016, p. 2).² Lo que quiere decir es que en sus escritos de no ficción, Ferrante construye una personalidad de autor, eliminando su yo biográfico e histórico de su escritura y existiendo completamente como algo que está adentro de esa escritura. Leer un texto clásico, continúa Geue, o leer un texto clásicamente, es a menudo un encuentro en el que el autor corporal desaparece. Ferrante intenta conscientemente replicar la energía de ese encuentro en los lectores de su propio texto. Al establecer parámetros clásicos para el consumo de su obra, está creando su propia versión de lo que significa leer “los Clásicos”: una interacción entre nosotros y un objeto mágico, cuya fuente, más allá de la escritura, nadie conoce realmente (ibíd.).

² “Volverse clásico”. A menos que se indique lo contrario, las traducciones de las notas del inglés al castellano son de María Belén Castano.

Además, propongo que ella no solo absorbe y revisa a autores masculinos clásicos, sino que reimagina figuras femeninas abandonadas de la tradición grecorromana como Ariadna, Medea y Dido. Son sus historias, filtradas a través de una subjetividad femenina, las que habitan sus textos, generando nuevas mitologías sobre las mentes y los cuerpos de las mujeres, sobre las madres y las hijas, la feminidad y la agencia.

Mitologías femeninas

Para comprender las mitologías femeninas de Elena Ferrante necesitamos reflexionar brevemente sobre su poética, es decir, cómo y por qué sus textos construyen una realidad tan inmersiva que captura a lectores de todo el mundo. Las narrativas de Ferrante violan tabúes culturales o literarios de una manera realista y desgarradora, de modo que su lectura borra las fronteras entre la literatura y la realidad. Sus novelas exploran acontecimientos de la vida cotidiana de las mujeres, así como abrumadoras crisis de identidad. Las ontologías de la menstruación, el embarazo y la maternidad, y las brutales experiencias de abuso doméstico, violación y abandono persiguen a sus protagonistas femeninas, pero no las victimizan. El trauma, la supervivencia y la transformación de la memoria traumática en memoria narrativa, es decir, en escritura, dan cuenta de la estructura y la trama de sus obras (de Rogatis 2018, 2019 y 2021; Wehling-Giorgi, 2021 y 2023; Caffè 2021). Ferrante recurre a todos los recursos literarios a su disposición, mezclando elementos de diversos géneros y tradiciones literarias: la narrativa mítica y épica, el *Bildungsroman*, el *thriller* policial, el melodrama, la novela romántica, la novela histórica e, incluso, el texto meta-ficcional posmodernista (de Rogatis 2018, 2019, Santovetti (2018). Pero al adoptar cada uno de estos géneros o textos, lo filtra a través de una perspectiva femenina y ubica a un sujeto femenino en el centro de la narración.

La capa fundamental de sus narrativas es la reelaboración de la mitología clásica y la épica. Cada una de sus novelas representa varios mitos que presentan un mosaico ecléctico y dialógico de mito y realidad, sensibilidades modernas y costumbres antiguas. En *El amor molesto* (1992), su primera novela publicada, Delia regresa a Nápoles para el funeral de su madre, la costurera Amalia, y se embarca en una búsqueda para reconstruir los últimos días de su madre. En el proceso, desciende literal y figurativamente al inframundo para recuperar la historia de su madre, siguiendo las pistas que su madre le ha dejado. Esta novela entrelaza las figuras mitológicas de Deméter y Perséfone con la imagen del hilo de Ariadna (De Rogatis, 2016). El inframundo de violencia que Delia recuerda se convierte en el laberinto del Minotauro. Pero Ferrante altera el mito –el hilo que saca a Delia-Ariadna del laberinto está constituido por las huellas dejadas por su madre costurera. En el mito, es el arquitecto Dédalo quien instruye a Ariadna cómo ayudar a Teseo a encontrar la salida del laberinto (Apolodoro, 2008, p. 140). Ferrante sitúa a la madre de Delia, Amalia, como el origen de este conocimiento que se transmite de madre a hija. Este hilo maternal ayuda a Delia a recuperar y

narrar el recuerdo sobre su abuso sexual, de modo que su silencio se deshace en la imagen final de la novela. Delia crea un doble retrato de sí misma a partir del de su madre, una doble Ariadna, reconociendo su historia compartida de violencia y transformando, como Filomela o Aracne, el trauma en arte.

La segunda novela de Ferrante, *Los días de abandono* (2002), dramatiza versiones modernas de Ariadna, Medea y Dido ambientadas en el Turín contemporáneo que se basan en varios autores clásicos, como Apolodoro y Virgilio, pero también en las versiones de Robert Graves sobre el mito griego (Ferrante, 2017). Olga, cuyo marido la dejó a ella y a sus dos hijos por una mujer más joven, atraviesa etapas de negación, rabia, violencia y autodegradación mientras reflexiona sobre el suicidio y la venganza. Al igual que Medea, es extranjera y exiliada: una mujer napolitana que vive en la fría ciudad norteña de Turín. Al igual que Ariadna, ha huido de su hogar para seguir al hombre que ama solo para ser abandonada por él, dejada sola en una ciudad que no conoce ni ama. Y al igual que Dido, intenta construir una ciudad, un hogar y una identidad condicionada por el amor de su marido.

En *La Frantumaglia*, Ferrante reflexiona extensamente sobre la figura mitológica de Dido, representada en la Eneida, cuyo puro genio la ayuda a fundar una nueva ciudad, transformando una condición masculina en una condición para la creatividad y habilidades femeninas (ibíd., p. 92). Dido, huyendo de Tiro, busca refugio en el norte de África. El rey local le dice que puede tener tanta tierra como la piel de un toro. Dido corta y cose la piel durante toda la noche, “convirtiendo la piel de la bestia en finas tiras casi invisibles, cosidas luego de manera que la costura ni siquiera pudiera intuirse, un hilo de Ariadna larguísimo, un ovillo de piel de animal que desenrollar para rodear una vasta porción de tierras africanas y, al mismo tiempo, marcar la frontera de una nueva ciudad” (ibíd., p. 165).

En particular, Ferrante entrelaza la imagen del toro (el Minotauro), el hilo de Ariadna y la ciudad de Dido. En la narración de Ferrante, el hilo de Ariadna, producto de hábiles manos femeninas, se desenrolla para envolver la tierra de una ciudad femenina. Como explica Ferrante, Olga, la protagonista de *Los días de abandono*, es una Dido moderna perdida en una ciudad dominada por hombres y sin amor:

Solo cuando releí los versos de Virgilio para ayudarme a escribir el relato de Olga, de repente Dido me gustó en todos los sentidos [...]. Si el amor entre ella y Eneas llegara a producirse convirtiéndose en un acuerdo gozoso y duradero, Cartago recibiría su fuerza, los trabajos se reanudarán, la piedra acogerá el sentimiento positivo de los seres humanos que le están dando forma. Pero Eneas abandona a la mujer. Dido, la mujer feliz, se vuelve furiosa [...]. Cada calle se convierte en laberinto (ibíd., pp. 166-168).

Las ciudades sin amor se convierten en laberintos sin hilo de Ariadna, meras trampas o prisiones, que conducen a la desorientación y, en el caso de Dido, al suicidio. *Los días de abandono* es la representación literaria de la teoría urbana de Ferrante: Turín se convierte en una ciudad sin amor, una Cartago moderna, y Olga,

la narradora furiosa, se pierde en ella. A pesar de numerosas pruebas y contratiempos humillantes, finalmente logra salir del laberinto patriarcal, siguiendo el hilo de sus madres simbólicas Ariadna, Medea y Dido. Pero a diferencia de los personajes mitológicos, ella reemplaza la ira y la desesperación con la escritura como medio de curación, de modo que *Los días de abandono* constituye la narrativa de supervivencia y expresión creativa de Olga. Olga, como Medea o Dido moderna, tiene las herramientas psicológicas e intelectuales para superar la experiencia traumática y reconstituir su identidad en sus propios términos.

La novela posterior de Ferrante, *La hija perdida* (2006), presenta otra configuración de mitos clásicos reinventados. La protagonista, Leda, es una profesora universitaria cuyas hijas mayores se han ido de casa y se va de vacaciones a un balneario. En la playa, Leda se obsesiona con una niña, Elena, y su joven madre, Nina. Un día, Leda roba la muñeca de la niña y luego se enfrenta a los recuerdos traumáticos y a las comprensiones que la muñeca desencadena cuando Leda actúa como su madre. Leda en la mitología griega es la madre de Helena de Troya y, por tanto, la madre simbólica de Elena, la niña de la novela también. Ferrante complica el personaje de Leda al vincularlo con una variante del mito que se encuentra en el tercer libro de la "Biblioteca de Apolodoro" (ibíd., p. 234). Apolodoro cuenta primero la historia de Zeus, quien en forma de cisne violó a Leda y como resultado nació Helena (2008, p. 120). Luego da otra versión: Némesis, transformada en cisne, fue violada por Zeus disfrazado de ganso. Némesis puso un huevo, que luego Leda cuidó, y cuando Helena nació, Leda crió a la niña como a su propia hija (ibíd., pp. 120-121). En palabras de Ferrante, Leda se encuentra en "el centro de una complicada y moderna historia de maternidad", de modo que "esta Leda y esta Elena, su hija-no-hija, me sugieron los nombres de los dos personajes de *La hija oscura*" (Ferrante, 2017, pp. 234-235). En la novela, Leda funciona como madre sustituta de la pequeña Elena y de su muñeca, pero también como mentora de Nina, que lucha con las exigencias de la maternidad. Utilizando el mito como punto de partida, *La hija oscura* explora esta cuestión de las madres e hijas sustitutas o simbólicas, complejizando las nociones tradicionales de maternidad y proponiendo configuraciones no biológicas del vínculo madre-hija.

Las tres primeras novelas de Ferrante narran versiones modernas de los mitos clásicos, cuya base cultural permite revisar sus propias estructuras centradas en el vínculo madre-hija.

La obra maestra de Elena Ferrante, conformada por las cuatro novelas napolitanas, también se basa en una serie de referencias mitológicas. Dos muñecas arrojadas al oscuro inframundo de un sótano proporcionan el acontecimiento argumental que genera la historia misma y sirve también como marco narrativo. La narradora, Elena Greco –otra referencia mitológica a Helena y a la mitología griega– es una escritora que vive en Turín y cuya amiga de la infancia Lila Cerullo ha desaparecido de su Nápoles natal. Elena se propone escribir sobre la vida de Lila y acaba contando su biografía colectiva. El primer volumen, *La amiga estupenda*, narra la infancia y adolescencia de Elena y Lila a través del mito de Teseo, Ariadna y el Minotauro (Milkova, 2017). La historia de su amistad

comienza cuando arrojan sus muñecas a un sótano y se desarrolla mientras las niñas recorren el laberinto al final del cual espera el monstruoso Minotauro Don Aquiles. En las novelas napolitanas, el laberinto se convierte en un símbolo arquitectónico del espacio urbano patriarcal, de opresión, encierro y miedo (y vemos esta idea ya en funcionamiento tanto en *El amor molesto* como en *Los días del abandono*). Pero yendo más allá del mito, Ferrante reconfigura el espacio de género del laberinto al ubicar a Lila y Elena –una doble Ariadna– en su centro y como sus conquistadoras triunfantes (Milkova, 2017).

Los mitos de Ariadna: La muñeca olvidada

El mito de Teseo y Ariadna ha fascinado durante mucho tiempo a la cultura occidental. Basta mencionar pinturas de Tiziano, Guido Reni y Giorgio de Chirico, óperas de Monteverdi, Marcello y Richard Strauss y obras de escritores como Nietzsche y Nikos Kazantzakis.³ Entre las narraciones visuales de la historia de Ariadna se destaca la serie de ocho pinturas *Ariadna* de Giorgio de Chirico. En estas obras, la estatua de la abandonada Ariadna está pintada en una plaza vacía y soleada, puesta entre la antigüedad y la modernidad, y rodeada de diversos objetos y estructuras arquitectónicas: palmeras, pórticos, una locomotora resoplando en la distancia. La figura escultórica de la melancólica y lúgubre Ariadna se puede encontrar no solo en la serie que creó durante sus primeros años en París (1912-1913), sino a lo largo de toda la carrera artística de De Chirico como un “monumento a la soledad y el exilio” (Taylor, 2002, p. 15). Del mismo modo, los escritos de Ferrante están obsesionados por la imagen de Ariadna atrapada y abandonada, extranjera y exiliada, situada en un paisaje moderno que resuena con ecos mitológicos antiguos.

El mito, que Ferrante lee en *Mitos griegos* (1957) de Robert Graves, juega un papel importante en su imaginación literaria y su proceso creativo. El mito cuenta la historia de la reina de Creta, Pasifae, que se enamora de un toro blanco. Esta pasión ilícita es el castigo que los dioses habían infligido al rey Minos por sus propias transgresiones. El Minotauro, mitad toro y mitad humano, nace de la unión de Pasifae y el toro blanco. El rey lo encierra en el laberinto, una prisión construida por el arquitecto Dédalo. Cada nueve años Atenas envía siete mujeres y siete hombres jóvenes para que sean alimento del Minotauro. Ariadna, la hija de Minos, se enamora del príncipe ateniense Teseo. Para salvarlo de una muerte segura en el laberinto, ella le da un ovillo de hilo que le había regalado Dédalo. Atado a la entrada del laberinto, el hilo ayuda a Teseo a encontrar la salida después de matar al Minotauro. Teseo y Ariadna huyen en su barco. Se detienen en la isla de Naxos para conseguir comida y agua, y mientras Ariadna duerme en la playa, Teseo zarpa hacia Atenas.

³ Para un estudio académico del mito de Ariadna, ver Bettini y Romani (2015). Para una exploración detallada de la fascinación de Europa por la Creta minoica y sus legados culturales, consultar Momigliano (2020).

En *Frantumaglia*, Ferrante profesa su amor por el mito de Ariadna (Ferrante, 2017). En un ensayo titulado “Ciudades”, relata su fascinación por una variante del mito en la que Teseo abandona a la embarazada Ariadna en una isla (ibíd., p. 157). Para aliviar su abyecto dolor, las mujeres locales le escriben “reconfortantes cartas de amor”, fingiendo que son de Teseo (ibíd., p. 163). Pero la mujer abandonada muere al dar a luz. Mientras está en Nápoles, Ferrante trabaja en su propia historia de Ariadna, ambientada en la costa de Amalfi, sobre “un lugar de amistad y solidaridad femeninas, pero libre en los pensamientos y conflictos. Imaginé una comunidad de mujeres de hoy que le escribían a una Ariadna de hoy”, colaborando en un “auténtico y compenetrado trabajo de grupo” (ibíd.). La playa y la abandonada Ariadna permiten a Ferrante imaginar un espacio de creatividad y solidaridad femenina, pero también un lugar plagado de violencia, un laberinto donde “la Bestia acecha y es peligroso extraviarse sin antes haber aprendido a hacerlo” (ibíd.). En otras palabras, para Ferrante el poder creativo y generativo femenino –las mujeres que escriben, la Ariadna embarazada– se alinean precisamente en la playa, pero también están siempre amenazados por la intrusión masculina, por el Minotauro al acecho.

Su libro infantil *La muñeca olvidada* (2016), ilustrado por la artista Mara Cerri, retoma elementos argumentales de *La hija oscura* y anticipa las dos muñecas de las novelas napolitanas, pero defiende el punto de vista de la muñeca, abandonada como Ariadna en el playa. La playa es un *topos* recurrente en las novelas de Ferrante como lugar de formación de identidad, lugar de liminalidad, transformación y creación. Por ejemplo, *El amor molesto* está encuadrado con dos escenas de playa: comienza con la playa donde se ahogó la madre, Amalia, y termina con la misma playa donde tiene lugar la metamorfosis final de Delia. La *hija oscura* utiliza la playa para sacar a la superficie viejos traumas y recuerdos dolorosos que obligan a Leda a robar la muñeca y renegociar su identidad como madre. Y en las novelas napolitanas, los veranos pasados en la playa son transformadores: Elena pierde su virginidad en la playa la noche que Lila y Nino Sarratore pasan juntos. El balneario es una de las heterotopías o contralugares de Foucault donde todos los sitios que se encuentran en una cultura están simultáneamente “represented, contested, and inverted” (Foucault, 1997, p. 3). Las heterotopías como hospitales, barcos o playas son espacios liminales que suspenden, neutralizan y perturban las jerarquías y relaciones sociales fuera de ellos. Hay “otros lugares” que están también “outside of all places” (ibíd., p. 4).⁴ Como argumentó Tiziana de Rogatis (2018), el sótano de *El Amor molesto* de Ferrante donde Delia fue abusada cuando era niña y el sótano de las novelas napolitanas donde desaparecen las muñecas son heterotopías, contralugares de resistencia femenina contra la violencia y la opresión patriarcal. De manera similar, las playas de Ferrante a menudo operan a través de un mecanismo de violencia visual, verbal y física de género. Por otro lado, son lugares donde la perturbación de las identidades puede conducir a un autorreconocimiento y una reconstrucción productivos.

4 “Afuera de otros lugares”.

La muñeca olvidada vincula la playa como heterotopía con el mito de la Ariadna abandonada. El libro infantil de Ferrante aborda el mito y crea su propia variante. El libro cuenta la historia de la muñeca Celina y la pequeña Mati que también es su madre: “porque Mati y yo también somos madre e hija” (Ferrante, 2016, p. 14). La muñeca, que es la narradora, lleva al lector a través de sus terroríficas aventuras nocturnas en la playa. La portada de *La muñeca olvidada* ya señala un espacio heterotópico de alteridad femenina: una muñeca sentada en la arena, situada en la esquina inferior izquierda de la imagen (Fig. 1). Los grandes ojos azules de la muñeca enmarcados por largas pestañas negras miran fijamente al lector mientras su cuerpo mira hacia otro lado, congelado en una pose incómoda. La muñeca es uno de varios objetos desechados: una regadera, una gorra metálica, una gorra de plástico roja, una estrella amarilla y varios otros elementos cortados por los bordes de la cubierta o enterrados en arena. La cubierta del libro se despliega de modo que la arena literalmente envuelve el texto. El peso visual colocado sobre el cuerpo de la muñeca enfatiza su centralidad en el texto y al mismo tiempo señala su condición de objeto prescindible abandonado en un paisaje de escombros.



Fig. 1. Portada de *La spiaggia di notte*

En la primera página del libro la muñeca Celina presenta a Mati y luego explica que ambos disfrutaron de una relación armoniosa y recíproca en la que conversan, intercambian palabras y juegan juntos en la playa. Pero cuando el padre de Mati le trae un gato como regalo, la niña se olvida de su muñeca. Está oscureciendo, Celina está sola, “pero aquí sola, medio enterrada en la arena, me aburro” (ibíd., p. 10). La ilustración adjunta muestra a la muñeca cubierta por la arena, con los brazos extendidos y uno de sus ojos azules mirando directamente al lector desde la parte inferior de la página (Fig. 2). La muñeca está casi pisoteada por las piernas de una figura masculina truncada. Esta imagen presagia el abuso que sucede en el libro. Dejada en la playa, Celina se encuentra rodeada de muchos otros objetos desechados. La ilustración que retrata a la abandonada Celina enfatiza el paisaje de escombros en el que se ahoga. Dada vuelta, con las piernas en el aire, la muñeca yace indefensa en la arena, entre los desechos de la playa (Fig. 3).

El mundo mágico del libro, donde los objetos inanimados hablan y actúan, está ordenado por las mismas jerarquías de género y poder que estructuran el mundo de las novelas de Ferrante. Durante la noche, Celina es asaltada por dos figuras monstruosas: el “Salvavidas Cruel del Atardecer” y el “Gran Rastrillo” que quieren robarle las palabras que conoce y venderlas en el mercado. Celina resiste pero finalmente sucumbe a la violencia, perdiendo su nombre y todas sus palabras excepto una. En este libro infantil las hijas-muñecas son mercancías intercambiadas entre hombres, con sus cuerpos violados y sus voces silenciadas. La escena en la que el Gran Rastrillo y el asistente malvado de la playa abren la boca de Celina y la sacuden para extraerle las palabras es sorprendente:

Después alarga las manos nudosas y sucias, me agarra, intenta abrirme la boca, me zarandea. -Todavía tiene palabras ahí dentro- le dice al Rastrillo Grande. Después me pregunta: ¿Cuántas te ha puesto tu mami ¿eh?. Yo escondo en el fondo de la garganta todas las palabras que Mati me ha enseñado, las que no sirven para jugar, y me quedo calladita (Ferrante, 2016, p. 16).

El discurso materno se ventriloquia a través de la hija, es decir, la hija literalmente pronuncia las palabras de la madre. Pero el cuerpo de la hija es sometido a disección física y mutilación simbólica mediante la privación del lenguaje. De una manera que recuerda la violación, el Salvavidas Cruel entra en el cuerpo de Celina con un gancho que sale de su boca y metafóricamente le corta la lengua:

El anzuelo, que cuelga de un repugnante hilo de saliva, baja y se mete en la boca. Recojo deprisa todas las palabras de Mati y las oculto en mi pecho. Se me queda rezagado el Nombre que ella me puso. El Nombre está muerto de miedo, se llama a sí mismo: -¡Celina!. El anzuelo lo oye y, ¡zas!, lo engancha y me lo arranca con mucho (Ferrante, 2016, p. 18).

Los fluidos corporales y las herramientas filosas y punzantes figuran en el imaginario de Ferrante como instrumentos de agresión masculina (Milkova, 2021). Celina es violada por el garfio fálico, penetrada por su semen-saliva. Su posesión más valiosa –su nombre– le es arrancado en una imagen que se repite a lo largo de las novelas de Ferrante: el cuerpo femenino objetivado y violado. La narrativa de la muñeca presagia muchos de los temas centrales de Ferrante: las palabras maternas que habitan el cuerpo de la hija y la hija hablando con el lenguaje de la madre; las muñecas-hijas y las niñas-madres; violencia de género y mutilación corporal; fluidos corporales repugnantes y herramientas fálicas penetrantes; y la mujer (o muñeca) abandonada en la playa como Ariadna. Estos aspectos morbosos y de pesadillas de la historia se destacan por la oscura estética surrealista de las ilustraciones que combina imágenes oníricas, figuras y objetos desproporcionados y yuxtaposiciones incongruentes. El lector/espectador adopta el punto de vista de Celina, que también es el inquietante punto de vista de un niño o una mujer abusada. Ferrante despierta el silencio de la víctima –la muñeca abandonada, la Ariadna abandonada– al permitirnos ver a través de sus ojos.

Celina se salva primero por un incendio y luego por una ola, sólo para hundirse y ahogarse en el mar. (Esto recuerda a Amalia, la madre de Delia en *El amor molesto*, quien se ahoga en el mar y su cadáver es descubierto flotando cerca de la orilla). El cuerpo ahogado de Celina aparece representado en tres ilustraciones consecutivas que alargan la narración visual de su muerte. En el primero, la cabeza flotante de Celina, rodeada de conchas y basura, mira directamente al lector (ibíd, p. 27). En el segundo, su cuerpo flota, su ropa interior queda expuesta y su cabeza está enmarcada por escombros y peces (ibíd., p. 29). En la tercera ilustración, la muñeca aparece de lado, con la cabeza iluminada de forma antinatural y arrastrada hacia arriba por las palabras que salen de su boca (ibíd, p. 31). Lo que nos dice el texto del libro de Ferrante es que el Garfio ha vuelto a atrapar a Celina, ha entrado en su boca y ha extraído las últimas palabras que le quedaban en su interior (Fig. 4). La muñeca está a punto de morir, quizás una referencia a Ariadna, que muere al dar a luz en la versión preferida del mito para Ferrante.

Antes de que a Celina le roben su última palabra, “mamma”, el gato Minù la salva del agarre del Garfio y la saca del agua justo cuando la muñeca lucha para proteger la sílaba “Ma”. La sílaba “Ma” de mamma es también la primera sílaba del nombre de Mati, el cordón umbilical que la une a su madre (Fig. 5). La última palabra de Celina funciona como su grito neonatal de (re)nacimiento cuando el gato Minù la salva de las garras del Garfio y la saca del agua. La ilustración final muestra un primer plano del rostro de Mati, con rasgos idénticos a los de su muñeca. Mati sostiene la pequeña muñeca en sus manos y el gato Minù se refleja en sus grandes ojos azules. El reflejo en los ojos de Mati mirando directamente al lector lo coloca en el lugar del gato que salva a Celina. Se invita al lector a unirse al gato Minù para salvar a Celina de la cadena de saliva del Garfio y restaurar su vínculo con su madre. Además, cuando la muñeca se reencuentra con Mati, la pequeña ya sabe de las terroríficas aventuras de su muñeca y de su casi muerte: Mati “siempre lo sabe todo, es una mamá perfecta” (Ferrante, 2016, p. 40).

En la ilustración final del libro, los ojos de Mati parecen dos espejos en los que el gato/lector ve su reflejo. De este modo, también se invita al lector a participar en una dinámica visual-narrativa que recuerda la concepción foucaultiana del espejo como una utopía y una heterotopía simultáneamente: un lugar que no existe (utopía) y uno que sí existe pero proporciona una contraposición a la posición del espectador. Para citar a Foucault el espejo funciona como una heterotopia en este sentido: “it makes this place that I occupy at the moment when I look at myself in the glass at once absolutely real, connected with all the space that surrounds it, and absolutely unreal, since in order to be perceived it has to pass through this virtual point which is over there” (Foucault, 1997, p. 4).⁵ Si los ojos de Mati hacen de espejos, también perfilan las coordenadas de la playa como una heterotopía representada y narrada en *La muñeca olvidada*. Si la historia ficticia (irreal) de Celina se refleja en los ojos-espejo de Mati, entonces el espejo también refleja la historia (real) del lector-espectador, una de violencia y abuso

5 “Hace que este lugar que ocupo en el momento en que me miro en el espejo sea al mismo tiempo absolutamente real, conectado con todo el espacio que lo rodea, y absolutamente irreal, ya que para ser percibido tiene que pasar por ese punto virtual que está allí”.

infligidos al cuerpo y al lenguaje femenino. Foucault conecta mito y realidad al describir la heterotopía como “simultaneously mythic and real contestation of the space in which we live” (ibíd.),⁶ una descripción conveniente para el uso que hace Ferrante de la playa en su libro para niños. La playa de Ferrante combina mito y realidad para construir un lugar de reconocimiento y resistencia.

En la reconfiguración que hace Ferrante del mito de Ariadna a través de la heterotopía de la playa, las relaciones de poder y de género que estructuran sus narrativas son a la vez representadas y subvertidas. En la variante del mito al que hace referencia Ferrante, Teseo deja a la embarazada Ariadna en Naxos y ella muere al dar a luz. En *La muñeca olvidada*, la muñeca violada y abandonada se salva de ahogarse y renace en el agua del mar (quizás una referencia indirecta a otro mito griego: el del nacimiento de Afrodita a partir de los genitales castrados de Urano). Curiosamente, el renacimiento de Celina no es posible gracias a Mati, sino al gato Minù, que emerge como el doble del lector-espectador en los ojos de espejo de Mati. Y aquí quiero sugerir que Ferrante inscribe incluso al Minotauro en este libro para niños. No es ni el Salvavidas Cruel de la playa ni el Gran Rastrillo. El nombre del gato, Minù, evoca la palabra italiana para Minotauro, “Minotauro”. En el espacio de la playa como heterotopía, el mito se representa y se invierte a la vez: el Minotauro salva a Ariadna y la entrega a casa. Además, en la última página del libro, Celina y Minù dicen sus nombres y se dan la mano en un gesto de reconocimiento, alianza y amistad.

Conclusión

Los mitos que Ferrante integra en sus novelas son historias sobre violencia, escenarios ya escenificados por el patriarcado, como dice Luisa Muraro (1994). La violencia a la que es sometida Celina/Ariadna en *La muñeca olvidada* no solo recuerda las innumerables mujeres violadas, mutiladas o secuestradas del mito griego, sino que también señala la longevidad de esas historias. La estudiosa de los clásicos Helen Morales vincula la violencia actual contra las mujeres con las narrativas culturales que hemos heredado de la tradición grecorromana: “there is a relationship between the ancient fantasy of killing women and the modern reality” (2020, p. 3).⁷

Antiguas narrativas de abandono, rabia, mudez y violación subyacen en las líneas argumentales modernas de Elena Ferrante y acechan detrás de las composiciones exteriores de sus personajes. Las protagonistas femeninas de Ferrante confrontan las diferentes formas de violencia en sus propias vidas descendiendo al inframundo de sus recuerdos reprimidos, excavando un estrato de mujeres furiosas, vengativas o suicidas como arquetipos del sufrimiento femenino (de Rogatis 2018, 2019). Pero sus personajes son mujeres contemporáneas, aunque

⁶ “Una impugnación simultáneamente mítica y real del espacio en el que vivimos”.

⁷ “Existe una relación entre la antigua fantasía de matar mujeres y la realidad moderna”.

estén perseguidas por arquetipos femeninos. Entran y salen del laberinto de la opresión patriarcal, habitándolo y apropiándose de él para sus propias necesidades psíquicas, físicas o expresivas. La poética de Ferrante está entonces revestida de un realismo mitológico, animando a una gran cantidad de personajes y representando a las mujeres silenciadas de la mitología griega.

El entrelazamiento del mundo moderno y antiguo en las narrativas de Ferrante los asienta en una matriz mediterránea y universal de marginación femenina. Al incorporar mitos clásicos y narrativas épicas para sus tramas, Ferrante traduce los clásicos a través del lenguaje y la subjetividad de las mujeres modernas. Como ha argumentado Stephanie McCarter (2016), las novelas napolitanas reescriben la *Eneida* de Virgilio como una epopeya centrada en las mujeres con doble autoría de Lila y Elena. El proyecto de creación de la autora "Elena Ferrante" puede entenderse en relación con el mito de las vidas de Homero y Virgilio que han sobrevivido solo en sus escritos, como ha demostrado Geue (2016). Al insistir en su presencia como ausencia, crea el mito de su propia autoría femenina, divorciada de su yo biográfico y, sin embargo, basada en la corporalidad y la subjetividad femenina.

Ferrante construye mitologías femeninas modernas, textos clásicos contemporáneos escritos por una mujer y contados por sus protagonistas femeninas que siempre están escribiendo sus historias. Sus libros adquieren el estatus de textos clásicos que ella evoca para justificar su posición como autora, "esos misteriosos libros de época antigua y moderna sin un autor claro pero que han tenido y tienen una vida propia e intensa" (Ferrante, 2017, p. 14), al mismo tiempo que reescribe esos mismos clásicos. La figura mitológica de Ariadna, entendida como un sujeto femenino exiliado, abusado y traumatizado, adquiere una vida intensa y una voz propia. Ya no está abandonada, como símbolo de melancolía y soledad, según la describe Giorgio de Chirico, sino en una comunidad de mujeres: Amalia y Delia, Lila y Elena, Mati y Celina. Y tiene un espacio de resistencia, una heterotopía, donde la violencia y la opresión patriarcales pueden representarse y subvertirse y donde la identidad femenina puede reconocerse, afirmarse y narrarse.

Bibliografía

- » Apolodoro. (2008). *The Library of Greek Mythology* (trad. de R. Hard). Nueva York y Oxford: Oxford University Press.
- » Bettini, M. y Romani, S. (2015). *Il mito di Arianna. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*. Turín: Einaudi.
- » Caffè, E. (2021). Global Feminism and Trauma in Elena Ferrante's Saga My Brilliant Friend. *Modern Language Notes* 136 (1), 32-53.
- » De Rogatis, T. (2016). Metamorphosis and Rebirth: Greek Initiation Rites in Elena Ferrante's *Troubling Love*. En G. Russo Bullaro y S. Love (eds.), *The Works of Elena Ferrante. Reconfiguring the Margins* (pp. 185-206). Londres: Palgrave.
- » De Rogatis, T. (2018). *Elena Ferrante. Parole Chiave*. Roma: Edizioni e/o.
- » De Rogatis, T. (2019). *Elena Ferrante's Key Words* (trad. de W. Schutt). Nueva York: Europa Editions.
- » De Rogatis, T. (2021). Global Perspectives, Trauma, and the Global Novel: Ferrante's Poetics between Storytelling, Uncanny Realism, and Dissolving Margins. *Modern Language Notes* 136 (1), 6-31.
- » Ferrante, E. (1992). *L'amore molesto*. Roma: edizioni e/o.
- » Ferrante, E. (2002). *I giorni dell'abbandono*. Roma: edizioni e/o.
- » Ferrante, E. (2003). *La frantumaglia*. Roma: edizioni e/o.
- » Ferrante, E. (2005). *The Days of Abandonment* (trad. de A. Goldstein). Nueva York: Europa Editions.
- » Ferrante, E. (2006). *La figlia oscura*. Roma: edizioni e/o.
- » Ferrante, E. (2007). *La spiaggia di notte*. Roma: edizioni e/o.
- » Ferrante, E. (2015). *La frantumaglia. Edizione ampliata*. Roma: edizioni e/o.
- » Ferrante, E. (2016). *La muñeca olvidada* (trad. de C. Filippetto). Madrid: Lumen.
- » Ferrante, E. (2017). *La frantumaglia. Un viaje por la escritura* (trad. de C. Filippetto). Madrid: Lumen.
- » Foucault, M. (1997). Of Other Spaces. Utopias and Heterotopias. En N. Leach (ed.), *Rethinking Architecture* (pp. 350-356). Nueva York: Routledge.
- » Geue, T. (2016). Elena Ferrante as the Classics. *Melbourne Historical Journal* 44 (2), 1-31.
- » Graves, R. (1957). *The Greek Myths*. Nueva York: G. Braziller.
- » McCarter, S. (2016). Elena Ferrante's Virgil. Rewriting the *Aeneid* in the Neapolitan Novels. *Eidolon* (17).
- » Milkova, S. (2017). Il Minotauro e la doppia Arianna: Spazio liminale, labirinto urbano e città femenile ne *L'amica geniale* di Elena Ferrante. *Contemporanea* (15), 77-88.
- » Milkova, S. (2021). *Elena Ferrante as World Literature*. Nueva York y Londres: Bloomsbury.
- » Momigliano, N. (2020). *In Search of the Labyrinth. The Cultural Legacy of Minoan Crete*. Nueva York y Londres: Bloomsbury.

- » Morales, H. (2020). *Antigone Rising. The Subversive Power of the Ancient Myth*. Nueva York: Bold Type Books.
- » Muraro, L. (1994). Female Genealogies. En C. Burke, N. Schor y M. Whitford (eds.), *Engaging with Irigaray. Feminist Philosophy and Modern European Thought* (pp. 317-334). Nueva York: Columbia University Press.
- » Santovetti, O. (2018). Melodrama or Metafiction? Elena Ferrante's Neapolitan Novels. *The Modern Language Review* 113 (3), 527-545.
- » Taylor, M. (2002). Between Modernism and Mythology: Giorgio de Chirico and the Ariadne Series. En M. Taylor (ed.), *Giorgio de Chirico and the Myth of Ariadne* (pp. 15-50). Nueva York: Merrell.
- » Wehling-Giorgi, K. (2021). Unclaimed Stories: Narrating Sexual Violence and the Traumatized Self in Elena Ferrante and Alice Sebold's Writings. *Modern Language Notes* 136 (1), 118-142.
- » Wehling-Giorgi, K. (en prensa). Unspeakable Things Spoken: Transgenerational Trauma, Fractured Bodies and Visual Tropes in Toni Morrison, Elsa Morante and Elena Ferrante's Works. *Romance Studies*.

