

Mujeres que escriben Ferrante, Sapienza, Aleramo¹



Olivia Santovetti

University of Leeds, Inglaterra
O.Santovetti@leeds.ac.uk

Resumen

La escritura es un tema recurrente en la obra de Elena Ferrante. En sus artículos y entrevistas más recientes, la reflexión sobre el acto de escribir da paso a una reflexión específica sobre las “escritoras”. El concepto que propone Ferrante para describir la novedad que introducen las escritoras dentro de la tradición literaria es el de “genealogía” (un concepto del feminismo de la diferencia sexual formulado por Luce Irigaray y Luisa Muraro). Retomando la invitación de Ferrante a fortalecer una “genealogía artística” femenina, este artículo propone un linaje que conecta a la autora de las novelas napolitanas con Sibilla Aleramo, a través de Goliarda Sapienza. Siguiendo el hilo de sus reflexiones sobre la escritura, se resaltarán una serie de vínculos y cruces entre estos autores de diferentes generaciones entre ellos: la pasión por la lectura, por la autobiografía y la metaficción. Finalmente, el artículo se centrará en cómo el fenómeno Ferrante ha ayudado a llevar la cuestión de la escritura de las mujeres al centro del debate teórico feminista.

Palabras clave: genealogía femenina; lectura; escritura; metaficción; autorreflexión

Women who write. Ferrante, Sapienza, Aleramo

Abstract

Writing is a recurring theme in Elena Ferrante’s work. In her more-recent articles and interviews, reflection on the act of writing opens up to a specific reflection on “women writers”. The concept that Ferrante proposes to describe the novelty that women writers introduce within the literary tradition is that of “genealogy” (a concept of the feminism of sexual difference formulated by Luce Irigaray and Luisa Muraro).

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

Taking up Ferrante's invitation to strengthen a female "artistic genealogy" this article proposes a lineage connecting the author of the Neapolitan Novels to Sibilla Aleramo, via Goliarda Sapienza. Following the thread of their reflections on writing, a series of links and cross-references between these authors of different generations will be highlighted including: the passion for reading, autobiographism, and metafiction. Finally, the article will focus on how the Ferrante phenomenon has helped bring the issue of women writing to the centre of feminist theoretical debate.

Keywords: female genealogy; reading; writing; metafiction; self-reflection

En un importante artículo de 2008 titulado "No soy una escritora", la crítica literaria y teórica feminista Toril Moi se preguntó: "Why is the question of women and writing such a marginal topic in feminist theory today?"² (2008, p. 259). Ella se preguntaba por qué la cuestión de las mujeres escritoras, una cuestión muy debatida dentro y fuera de la academia y que estuvo en el centro de la naciente teoría feminista en los años 1970 y 1980 (pensemos en el concepto de *écriture féminine* de Hélène Cixous), había desaparecido de la agenda teórica feminista alrededor de 1990. La primera razón, según Moi, debía atribuirse al auge del postestructuralismo con su énfasis en las obras como un sistema de signos sin ninguna referencia al sujeto que escribe; la segunda a la influencia de Judith Butler, que con *Gender Trouble* (1990) cuestionó la categoría misma de "mujer" y sostuvo que se debería hablar de género. Todavía en el 2008, advierte Moi, existe "a kind of intellectual schizophrenia, in which one half of the brain continues to read women writers, while the other continues to think that the author is dead, and that the very word 'woman' is theoretically dodgy" (ibíd., p. 264).³ Para comprender mejor en qué consiste esta "esquizofrenia intelectual", Moi analiza con especial atención la frase "I am not a woman writer".⁴

When a woman finds that she has to say "I am not a woman writer" or "I am not the woman president of Harvard", it is never a general claim, never a philosophical maxim. (If it were, the statement would be patently absurd.) It is always in response to a provocation, usually to someone who has tried to use her sex or gender against her. Such statements, in short, are a specific kind of defensive speech act: when we hear such words, therefore, we should look for the provocation (ibíd., p. 265).⁵

La provocación de fondo es que vivimos en una sociedad que todavía es profundamente sexista. Esto fue válido tanto en 2008, cuando Moi escribió el artículo,

2 "¿Por qué la cuestión de las mujeres y la escritura es un tema tan marginal hoy en la teoría feminista?". A menos que se indique lo contrario las traducciones de las citas del inglés y del italiano al castellano en este artículo son de María Belén Castano.

3 "Una especie de esquizofrenia intelectual en la que una mitad del cerebro sigue leyendo a escritoras, mientras la otra sigue pensando que la autora está muerta y que la palabra misma 'mujer' es teóricamente dudosa".

4 "No soy una mujer escritora".

5 "Cuando una mujer se ve obligada a decir 'no soy una escritora' o 'no soy la presidente de Harvard', nunca es una afirmación general, nunca una máxima filosófica (si lo fuera, la afirmación sería evidentemente absurda). Siempre es en respuesta a una provocación, generalmente a alguien que ha intentado usar su sexo o género en su contra. Tales declaraciones, en resumen, son un tipo específico de actos de habla a la defensiva: cuando escuchamos tales palabras, por lo tanto, debemos entender la provocación".

como para Simone de Beauvoir, quien nos dio, subraya Moi, una de las definiciones más precisas del sexismo (“in a sexist society, man is the universal and woman is the particular; he is the One, she is the Other”,⁶ *ibíd.*, p. 264). En realidad, el dilema que enfrentan De Beauvoir y Woolf sigue siendo el que atormenta a las mujeres que escriben hoy en día:

For writers who are women, it can be incredibly frustrating to be told that they have to write as a woman or like a woman. For what is this supposed to mean? That she has to conform to some stereotypical norm for feminine writing? This is surely what Sarraute thinks, and why she gets rather aggressive at the very thought of *écriture féminine*. On the other hand, it can be just as frustrating for a woman writer to feel that she has to write as a generic human being, since this opens up an alienating split between her gender and her humanity (*ibíd.*, p. 266).⁷

Todavía no hay una solución al dilema de la “mujer que escribe”: lo que se puede hacer, sostiene Moi, es identificar la provocación, señalársela a los demás y no dejar de señalar que se trata de un dilema sexista por excelencia. Moi concluye el artículo con una reflexión sobre la función de la literatura que, inspirándose en el filósofo americano Stanley Cavell (y utilizando palabras de Virginia Woolf) coincide con compartir una visión (“visión” en el sentido de una manera de ver el mundo por parte de quien escribe) y del por qué es necesaria la “visión” de la mujer que escribe. Leer este artículo en 2024 es esclarecedor porque, por un lado, el dilema sigue existiendo dado que la sociedad contemporánea sigue siendo una sociedad sexista (recientemente puesta en primer plano por #MeToo y el movimiento feminista de la cuarta ola) y los argumentos de Moi siguen siendo muy actuales, por otra parte, podemos decir que algo ha cambiado porque la cuestión de la mujer escritora parece haber vuelto al centro del debate teórico feminista. Con este artículo queremos sugerir que una contribución a este cambio de perspectiva se produjo también gracias a Elena Ferrante, cuya obra y pensamiento se consagraron en el panorama internacional a partir de la publicación de la serie *La amiga estupenda* (2011-2014). El tema de la escritura, como veremos en este ensayo, es recurrente en la obra de Elena Ferrante. En los artículos y entrevistas más recientes esta reflexión sobre el acto de escribir se abre a una reflexión específica sobre las “mujeres que escriben”. De hecho, se podría decir que el “yo femenino que escribe” (Ferrante, 2021, p. 102) es el eje en torno al que gira la obra de Ferrante, algo que está tematizado en las novelas y abordado en los ensayos críticos. Para confirmar el interés cada vez mayor de Ferrante por el tema, basta considerar el hecho de que el último trabajo de Ferrante *I margini e il dettato* (2021) es una colección de ensayos enteramente centrados en el tema de la escritura y la lectura (como se puede ver en el título en inglés *In the Margins: On the Pleasures of Reading and Writing*). Como observa perspicazmente Alyssa Granacki en su reseña:

6 “En una sociedad sexista, el hombre es lo universal y la mujer lo particular, él es Uno y ella es la Otra”.

7 “Para las escritoras que son mujeres, puede resultar increíblemente frustrante que les digan que tienen que utilizar una escritura de mujer o escribir como una mujer. ¿Qué se supone que significa esto? ¿Que tiene que ajustarse a alguna norma estereotipada para la escritura femenina? Seguramente esto es lo que piensa Sarraute y por eso es que se vuelve bastante agresivo ante la sola idea de *écriture féminine*. Por otro lado, puede ser igualmente frustrante para una escritora sentir que tiene que escribir como un ser humano genérico, ya que esto abre una división alienante entre su género y su humanidad”.

This collection affirms and explores her position as a woman writer and woman critic, confronting head-on the complexities that come with that identity. And it is precisely from her position in the margins, writing as a female “I,” that Ferrante begins to elaborate a new theory of narration and a new understanding of literary history⁸ (Granacki, 2024).⁹

1. Ferrante y el concepto de “genealogía femenina”

“Mujeres que escriben” es el título de un escrito publicado en *L’invenzione occasionale* (volumen que recoge los artículos escritos por Ferrante en una columna semanal para *The Guardian* durante 2018). Partiré de este escrito para reconectar con las cuestiones planteadas por Moi en “I am not a woman writer” e identificar algunos puntos importantes del discurso de Ferrante que serán tratados en este artículo, en primer lugar, el papel de la mujer que escribe en la tradición literaria:

Quando un qualche prestigioso scrittore dice in privato o pubblicamente che siamo brave, viene voglia di chiedere: siamo brave quanto te, più di te, o brave dentro il perimetro dei libri scritti da donne? La nostra bravura, cioè, è tale solo sulla base della comparazione con i libri di altre donne o è una bravura che rompe il gineceo letterario dentro cui siamo costrette non solo dal mercato e investe la letteratura in generale e i suoi valori, sovvertendoli? Insomma, se tu scrittore di sesso maschile mi leggi e mi trovi brava, mi stai facendo un po’ di benevoli complimenti come quelli che si fanno all’allieva che ha imparato benino la lezione o sei disposto ad ammettere che dalla scrittura di una donna si può imparare, oggi, tanto quanto noi donne abbiamo imparato e impariamo, leggendo e rileggendo nei secoli, dalla scrittura di uomini? Qui secondo me le cose si complicano (Ferrante, 2019, pp. 87-88).¹⁰

Las cosas se complican porque esta es claramente una reiteración del dilema sexista destacado por Moi, quien en términos similares explicó la intolerancia de escritoras como Nathalie Sarraute y Doris Lessing hacia l’*écriture féminine*. La intolerancia, casi “una especie de miedo”, como la define Rosella Postorino, autora de *Le assaggiatrici* (2018), es de hecho lo que las escritoras de hoy sienten hacia la etiqueta “literatura femenina”, especialmente cuando se trata de “literatura de serie B”.

⁸ “Esta colección afirma y explora su posición como escritora y crítica, confrontando frontalmente las complejidades que conlleva esa identidad. Y es precisamente desde su posición marginal, escribiendo como un ‘yo’ femenino, que Ferrante comienza a elaborar una nueva teoría de la narración y una nueva comprensión de la historia literaria”.

⁹ Agradezco a Alyssia Granacki por haberme señalado el artículo de Toril Moi en relación al discurso sobre Ferrante, la escritura femenina y la metanarración que había realizado en un seminario de investigación en Oxford el 7 de junio 2021 y que constituye el núcleo original de este artículo.

¹⁰ “Cuando algún escritor prestigioso dice en privado o en público que somos buenas, dan ganas de preguntar: ¿Somos tan buenas como tú, más que tú, o somos buenas dentro de los parámetros de los libros escritos por mujeres? Es decir, ¿nuestra destreza se sustenta solo en la comparación con los libros de otras mujeres o es una destreza que rompe con el gineceo literario al que nos vemos confinadas no solo por el mercado y que arroja la literatura en general y sus valores subvirtiéndolos? En una palabra, si tú, escritor varón, me lees y me consideras buena, ¿me dedicas unos cuantos cumplidos benévolos como los que se hacen a la alumna que ha aprendido la lección con provecho? ¿O estás dispuesto a reconocer que de la escritura de una mujer hoy se puede aprender tanto como nosotras, las mujeres, leyendo y releendo a lo largo de los siglos, hemos aprendido y aprendemos de la literatura de los hombres? En mi opinión, aquí es donde las cosas se complican” (Ferrante, 2020, 172-173).

Porque nadie dice “Lui fa letteratura maschile; lui fa semplicemente letteratura, e tu invece fai letteratura femminile, cioè un’appendice della letteratura” (Postorino, 2016, p. 108).¹¹ Ferrante también, en el pasaje citado anteriormente, argumenta su incomodidad respecto a una idea de literatura femenina entendida como “perimetro di libros escritos por mujeres”, circuito cerrado al interno de la tradición literaria. Y dice no al “gineceo letterario”. Volveremos más tarde sobre la “habilidad” de las escritoras para “subvertir” los valores, por ahora es importante destacar cómo, para describir la novedad que las escritoras introducen dentro de la tradición literaria, Ferrante propone otro concepto, el de “genealogía”:

Le donne, nel grande deposito delle arti allestito in maggioranza dagli uomini, stanno cercando relativamente da poco tempo i mezzi e le occasioni per dare una loro forma a ciò che stanno imparando vivendo [...]. Perché la posta in gioco ormai non è più essere cooptate all’interno della lunga, autorevole tradizione estetica creata dagli uomini. La posta in gioco è più alta: contribuire a rafforzare una nostra genealogia artistica che regga, per intelligenza, per finezza, per competenza, per ricchezza di invenzione e per densità emotiva, il confronto con quella maschile. Abbiamo insomma la necessità di dimostrare la forza delle nostre opere (Ferrante, 2019, p. 82).¹²

Este pasaje está tomado de otro escrito de *L’invenzione occasionale* cuyo título es “Libertad creativa”. La apuesta ya no es, o no es solo, ser aceptadas dentro de la tradición literaria, sino demostrar que la mujer que escribe no está sola (o que es un hecho excepcional) sino que puede contar con una genealogía artística, pasada y presente (y futura), que es poderosa, sólida, y sostiene “la comparación con la masculina”. Esta genealogía debe ser reforzada. Ferrante ya había reflexionado sobre este concepto en las entrevistas recopiladas en *La Frantumaglia* “bisogna combattere la soggezione e cercarci una nostra genealogia letteraria con sfrontatezza, anzi con superbia” (Ferrante, 2016, p. 333);¹³ y aún:

Abbiamo bisogno, tutte, di costruirci una nostra –diciamo– genealogia che ci inorgoglisca, ci definisca, ci permetta di vederci fuori dalla tradizione in base a cui gli uomini da millenni ci guardano, ci rappresentano, ci valutano, ci catalogano. E’ una tradizione potente, ricca di opere splendide, ma che ha tenuto fuori molto, moltissimo, di noi (Ferrante, 2016, pp. 347-348).¹⁴

11 “Él hace literatura de hombres; él simplemente escribe literatura y tú escribes literatura femenina, es decir, un apéndice de la literatura”.

12 “En el inmenso depósito de las artes montado en su mayor parte por los hombres, desde hace relativamente poco las mujeres están buscando los miedos y las ocasiones para dar forma a aquello que han aprendido viviendo [...]. Porque la apuesta ya no es ser cooptadas dentro de la larga y autorizada tradición estética creada por los hombres. La apuesta es más alta: contribuir a reforzar una genealogía artística nuestra que, por su inteligencia, su finura, su competencia, la riqueza de su invención y densidad emotiva, resista la comparación con la masculina. En una palabra, tenemos la necesidad de demostrar la fuerza de nuestras obras” (Ferrante, 2020, pp. 160-161).

13 “Debemos luchar contra la sumisión y buscar nuestra propia genealogía literaria con descaro, es más con soberbia” (Ferrante, 2017, p. 391).

14 “Todas necesitamos construirnos una –llamémosla– genealogía propia que nos enorgullezca, nos defina, nos permita vernos fuera de la tradición en la que desde hace siglos se han basado los hombres para mirarnos, representarnos, valorarnos, catalogarnos. Es una tradición poderosa, plagada de obras espléndidas, pero que ha dejado fuera mucho, muchísimo de nosotras” (Ferrante, 2017, p. 408).

El punto fundamental, como se deduce de este pasaje, que Stiliana Milkova define con razón como programático, es “verse fuera” de una tradición que durante milenios nos ha “mirado”, “representado”, “evaluado” y “catalogado”, es decir, verse de manera autónoma en el sentido de que son las mujeres que escriben las que se dan los criterios con los que representarse. Por eso la apuesta es más alta. Este pasaje es una declaración de intenciones, una llamada a las armas: Ferrante, escribe Milkova “calls for a female artistic genealogy that reclaims the representation of women’s experience and liberates it from the restrictive frame of androcentric traditions”¹⁵ (Milkova, 2021, p. 105).¹⁶ Será útil detenernos brevemente en este concepto de “genealogía”, porque como han demostrado varias estudiosas (Milkova, 2016 y 2021; Sotgiu, 2017; Pinto, 2020), se trata de una de las deudas más importantes de Ferrante hacia el pensamiento de la diferencia que inspiró al movimiento feminista de la segunda ola.

El concepto de genealogía femenina es un concepto central del feminismo de la diferencia, tal como fue formulado por Luce Irigaray en Francia y en Italia por Luisa Muraro. En un conocido ensayo de 1990 (publicado en inglés en 1994 y reeditado en el sitio *Diotima comunità filosofica femminile* en 2004), Luisa Muraro reconstruye la centralidad de las genealogías femeninas en el pensamiento de Irigaray:

Sia l’esperienza personale sia la realtà sociale portano i segni di una sofferenza e di un disordine enigmatici, che fanno pensare a una violenza profonda. Questa violenza, ci insegna Luce Irigaray, corrisponde alla distruzione della relazione genealogica tra madre e figlia è opera del patriarcato (Muraro, 2004, p.1).¹⁷

En otras palabras, con la instauración del patriarcado “la genealogía femminile deve essere soppressa, a vantaggio della relazione figlio-Padre, dell’idealizzazione del padre e del marito come patriarchi” (ibíd., p. 6).¹⁸ Ser feminista, entonces, significa, y aquí Muraro usa las palabras de Irigaray, no ser más “complici dell’uccisione della madre”¹⁹ y afirmar que existe “una genealogía di donne” (ibíd., p. 5).²⁰

C’è una genealogia basata sulla procreazione, che ci lega alla madre, a sua madre e così via, la maternità operando come la struttura di un continuum femminile che ci congiunge ai primordi della vita [...]. C’è, d’altra parte, una genealogia basata sulla parola. “Non dimentichiamo nemmeno che abbiamo già una storia, che certe donne, anche se era culturalmente difficile, hanno segnato la storia, e che troppo spesso noi non ne abbiamo conoscenza”, dice Irigaray facendo un riferimento non frequente in lei all’opera di altre donne. La prima

¹⁵ “Exige una genealogía artística femenina que reclame la representación de la experiencia de las mujeres y la libere del marco restrictivo de las tradiciones androcéntricas”.

¹⁶ Con respecto al concepto de “female genealogy” ver también la introducción y en particular la sección “Ferrante’s Female Genealogies” (Milkova, 2021, pp. 13-16).

¹⁷ “Tanto la experiencia personal como la realidad social llevan los signos de un sufrimiento y un desorden enigmáticos, que hacen pensar en una violencia profunda. Esta violencia, nos enseña Luce Irigaray, corresponde a la destrucción de la relación genealógica entre madre e hija que es obra del patriarcado”.

¹⁸ “La genealogía femenina debe ser suprimida, en favor de la relación hijo-Padre, de la idealización del padre y del marido como patriarcas”.

¹⁹ “Cómplices del asesinato de la madre”.

²⁰ “Genealogía de mujeres”.

pratica “genealogica” nel femminismo è consistita proprio nel fare conoscenza delle donne che hanno marcato il nostro passato, sia biografico sia storico. Luce Irigaray suggerisce dunque questa interpretazione per la straordinaria fioritura di ricerche storiche che ha accompagnato il femminismo: come mossa dall’amore della genealogia materna e dalla volontà di restituirlle simbolicamente la vita (ibid., p. 5).²¹

La “genealogía” se convierte en un hacer, en una “práctica genealógica” que consiste principalmente en conocer, de hecho, reconocer a las mujeres que nos han precedido (incluida, por supuesto, la madre “asesinada” por el patriarcado). Luego, en el pasaje se notan las dos dimensiones de la genealogía: una biológica, basada en la procreación, y la otra histórica, basada en la palabra. Esto sirve a Muraro para hacer una distinción adicional e interesante: afirmar la genealogía femenina significa “dar vida ad un ordine etico, il quale avrà almeno due dimensioni, una verticale nella linea genealogica madre-figlia, e una orizzontale, quella ben nota della sorellanza” (ibíd., p. 6).²² Pues bien, la serie de *L'amica geniale* de Elena Ferrante (nótese la asonancia en el idioma italiano, quizás casual, quizás no, entre “geniale” y “genealogia”) parece encarnar perfectamente este concepto precisamente en su doble dimensión: la vertical, la línea genealógica madre-hija querida por Ferrante incluso en obras anteriores y que encuentra aquí en el personaje de Elena que cojea “per non far morire del tutto la madre” (Ferrante, 2014, p. 350)²³ para conservarla dentro de sí, para recuperarla, una imagen poderosa y emblemática; y la horizontal, la sororidad, magníficamente representada por la pareja genial –en todos los sentidos– Elena-Lila y su colaboración creativa. Como observa Carlotta Moro: “depicting a woman’s efforts to express herself creatively and authentically in collaboration with her brilliant friend, the Neapolitan Quartet probes the unresolved struggle of female subjects attempting to write about their experiences within and against an androcentric literary tradition” (Moro, 2023, p. 134).²⁴ Para Milkova, toda la obra de Ferrante toma forma e inspiración del concepto de genealogía: “her literary works depict the struggles of creative women who define themselves outside ‘the male cage’ by establishing a female artistic lineage base on shared artistic skill, collaborative creation, and mutual representation” (Milkova, 2021, p. 106).²⁵

21 “Hay una genealogía basada en la procreación, que nos conecta con la madre, con su madre y así sucesivamente, la maternidad operando como la estructura de un continuum femenino que nos une a los inicios de la vida [...]. Hay, por otro lado, una genealogía basada en la palabra. ‘No olvidemos tampoco que ya tenemos una historia, que algunas mujeres, aunque culturalmente era difícil, han marcado la historia, y que con demasiada frecuencia no las conocemos’, dice Irigaray haciendo una referencia poco frecuente en ella a la obra de otras mujeres. La primera práctica ‘genealógica’ en el feminismo consistió precisamente en conocer a las mujeres que han marcado nuestro pasado, tanto biográfico como histórico. Luce Irigaray sugiere, por lo tanto, esta interpretación para la extraordinaria floración de investigaciones históricas que ha acompañado al feminismo: como algo movido por el amor a la genealogía materna y por la voluntad de devolverle simbólicamente la vida”.

22 “Dar vida a un orden ético, que tendrá al menos dos dimensiones, una vertical en la línea genealógica madre-hija, y otra horizontal, la bien conocida nota de la sororidad”.

23 “Te has inventado que tienes que renquear para que tu madre no se muera del todo” (Ferrante, 2016, p. 417).

24 “Al retratar los esfuerzos de una mujer por expresarse creativa y auténticamente en colaboración con su amiga brillante, el Cuarteto Napolitano explora la lucha no resuelta de los sujetos femeninos que intentan escribir sobre sus experiencias dentro y en contra de una tradición literaria androcéntrica”.

25 “Sus obras literarias describen las luchas de mujeres creativas que se definen fuera de ‘la jaula masculina’ al establecer una línea artística femenina basada en la habilidad artística compartida, la creación colaborativa y la representación mutua”.

2. *L'amica geniale* entre metanarración y feminismo

Veamos ahora cómo la práctica genealógica feminista, argumentada por Ferrante en los ensayos críticos y tematizada en las obras narrativas, se convierte en una sola cosa con la dimensión autorreflexiva presente en *L'amica geniale*. Debo hacer una pequeña confesión. Cuando leí a fines de 2014, me sorprendió enormemente su dimensión autorreflexiva, metanarrativa. De hecho, como estudiosa de la novela del siglo XIX, y en particular de la autorreflexiva, digresiva, que involucra al lector, es precisamente este aspecto el que me conquistó inicialmente de la obra de Ferrante. Leí el ciclo de *L'amica geniale* en esta clave, como la historia –de formación, ¿de deformación?– de una lectora-escritora, quien, mientras se cuenta a sí misma, reflexiona sobre el proceso de la escritura, sus mecanismos, su función y qué significa ser escritora hoy.²⁶ Por lo tanto, una metanovela en todos los sentidos. Que esta metanovela tuviera también elementos del *feuilleton*, de la novela de consumo, me pareció renovar y revitalizar precisamente la tradición de la novela que desde sus orígenes mezclaba lo bajo y lo alto y desde sus orígenes reflexionaba sobre sí misma (basta citar a *Don Quijote* como el iniciador de la novela moderna y también de la primera antinovela). Otras estudiosas se han ocupado de la dimensión metaficcional y autorreflexiva de la obra de Ferrante desentrañando aspectos importantes (Micali, 2014; Gambaro, 2014; Falotico, 2015; Milkova, 2021; Moro, 2023). Pero la prueba decisiva de que este es un aspecto importante, incluso nodal, de la obra de Ferrante viene de la creciente atención que la propia escritora ha dedicado a dicho tema en sus últimas publicaciones: desde la novela *La vita bugiarda degli adulti* (2019; véase el prólogo inicial) hasta las colecciones de ensayos *L'invenzione occasionale* (2019) e *I margini e il dettato*. Y es en “Storie, io”, el tercer ensayo de *I margini e il dettato*, donde Ferrante declara cuánta parte ha tenido la autorreflexión en la tetralogía:

Nell'*Amica geniale*, il racconto della scrittura –della scrittura di Elena, della scrittura di Lila e, di fatto, di quella della stessa autrice– è, nelle mie intenzioni, il filo che tiene insieme l'intero incontro-scontro tra le due amiche, e con esso, la finzione del mondo, dell'epoca in cui esse agiscono. Sono andata in questa direzione perché mi sono convinta negli anni che ogni narrazione dovrebbe comprendere sempre al suo interno, anche l'avventura dello scrivere che le dà forma (Ferrante, 2021, p. 109).²⁷

No solo “el relato de la escritura” es el hilo que une los cuatro volúmenes, sino que es lo que da el sentido último a la historia, lo que a través de la narradora reflexiona sobre la función de la literatura y sobre su posición como mujer que escribe. Aquí no solo está la conciencia de que toda narración incluye “l'avventura dello scrivere”,²⁸

²⁶ Aquí he parafraseado una frase de mi artículo de 2018 (p. 532). Todos mis artículos sobre Ferrante exploran en modos diferentes el tema de la escritura y de la lectura: ver también los artículos del 2016, 2019 y 2021 y la entrevista a Ann Goldstein de 2021.

²⁷ “En *La amiga estupenda*, el relato de la escritura –de la escritura de Elena, de la escritura de Lila y, de hecho, de la escritura de la propia autora– es, según mis intenciones, el hilo que mantiene unido todo el encuentro-desencuentro de las dos amigas y con él, la ficción del mundo, de la época en la que ellas actúan. Fui en esa dirección porque en los últimos años me he convencido de que el interior de cada narración siempre debería contener también la aventura de la escritura que le da forma” (Ferrante, 2022, p. 83).

²⁸ “La aventura de escribir”.

o sea contiene la historia de “la propria crescita” (Calvino, 1994, p. 699; convicción, por ejemplo, de Italo Calvino presente desde *Il barone rampante* en adelante).²⁹ Aquí también hay una reflexión sobre el relato entendido como plural, dialógico (la escritura de Elena, la escritura di Lila): es “il raccontarsi e il raccontare delle donne” (Ferrante, 2021, p. 108)³⁰ que nos lleva al pensamiento feminista sobre el que se formó Elena Ferrante.³¹ En particular, aquí la referencia es a la teoría del “yo narrable” de la filósofa feminista Adriana Cavarero (inspirada en las prácticas de autoconciencia características del feminismo italiano de los años setenta). En “Aguamarina”, el segundo ensayo de *I margini e il dettato*, Ferrante admite claramente su deuda con el libro de Cavarero *Tu che mi guardi, tu che mi racconti* (1997) y dice: “ho trovato molto coinvolgente l’analisi della spinta femminile a narrarsi e del desiderio di essere narrate [...]. Ma ciò che mi accese la fantasia fu un’espressione: *l’altra necessaria*” (Ferrante, 2021, pp. 69-70).³² Cavarero le hace descubrir el “carattere narrativo delle amicizie femminili” (ibíd., p. 72).³³ he aquí el núcleo generador de la tetralogía, la explicación de la doble escritura, la polifonía del dúo Elena-Lila.³⁴ Es interesante que mucho antes de esta declaración, es Cavarero quien se encuentra en la novela de Ferrante, como dice en una entrevista en 2016: “Penso che, se c’è qualcosa che Ferrante prende come ispirazione dal mio lavoro –come ho letto in una sua intervista su *Vanity Fair*– è il paradigma della *relazione narrativa*” (Pinto, 2016, p. 3).³⁵ En *La amica estupenda*, continua Cavarero, hay “un continuo incrocio per cui ciascuna diventa narratrice dell’altra, reale o potenziale”; como resultado surge un “[n]uovo genere letterario che non è né puramente autobiografico né semplicemente biografico” (ibíd., p. 3).³⁶ El punto “è questo continuo mettere in scrittura, mettere in narrazione, una relazione in atto fra le due amiche”,³⁷ en otras palabras, dice Cavarero, “[q]uel che ho cercato di teorizzare nel mio *Tu che mi guardi tu che mi racconti*, ossia la relazionalità narrativa del sé [...], l’ho ritrovato, con una certa emozione, nell’opera di Ferrante e nella sua capacità di raccontare” (ibíd., p. 4).³⁸ Estas deudas cruzadas, este encontrarse de la filósofa en la escritora y de la escritora en la filósofa también pueden verse como un ejemplo de un acto de práctica genealógica.

29 “El propio crecimiento”.

30 “El narrarse y el narrar de las mujeres”.

31 Declara Ferrante en la entrevista de 2016 publicada en el *Paris Review*: “Non saprei riconoscere me stessa senza lotte di donne, saggistica di donne, letteratura di donne: essa mi hanno resa adulta” (Ferrante, 2016, p. 257). La importancia del feminismo en la obra de Ferrante es continuamente subrayada por la crítica ferrantiana. Entre los estudios que analizan la influencia del feminismo de la diferencia se destaca en particular Sotgiu (2017) y Heany (2022).

32 “El análisis del impulso femenino por narrarse y el deseo de ser narradas me pareció muy apasionante. O al menos así lo recuerdo [...]. Pero lo que avivó mi imaginación fue una expresión: ‘la otra necesaria’” (Ferrante, 2022, pp. 53-54).

33 “Carácter narrativo de las amistades femeninas” (Ferrante, 2022, p. 55).

34 Sobre el concepto de polifonía en Elena Ferrante ver sobre todo “La polifonía” en De Rogatis (2018, pp. 41-46).

35 “Creo que, si hay algo que Ferrante toma como inspiración de mi trabajo –como leí en una entrevista suya en *Vanity Fair*– es el paradigma de la relación narrativa”.

36 “Un cruce continuo en el que cada una se convierte en narradora de la otra, real o potencial; resulta un nuevo género literario que no es ni puramente autobiográfico ni simplemente biográfico”.

37 “Es este continuo poner en la escritura, poner en una narración, una relación en acto entre las dos amigas”.

38 “Lo que he intentado teorizar en mi *Tu che mi guardi tu che mi racconti*, es decir, la relacionalidad narrativa del yo [...], lo encontré, con cierta emoción, en la obra de Ferrante y en su capacidad para narrar”.

Por otro lado, es precisamente la difícil relación de la mujer que escribe con la tradición literaria masculina “l’abitudine alla non universalizzazione –indebita, contraddittoria e impossibile– del sé nell’Uomo’ che”,³⁹ según Cavarero, “ha reso le donne grandi narratrici nella relazione reciproca e nel rapporto amicale, anche quando c’erano ben pochi testi ad attestarlo” (2011, p. 100).⁴⁰ *L’amica geniale*, que narra sobre la amistad femenina y reflexiona sobre esta “relazionalità narrativa” es por lo tanto una obra deliberadamente, íntimamente, feminista y al Hombre, que “ha da qualche millennio un immaginario di genere potentemente strutturato”,⁴¹ Ferrante “chiede che rispetti il mio sguardo, che aderisca al mio mondo, che entri nella gabbia del mio racconto senza trascinarlo nella sua” (Ferrante, 2019, p. 82);⁴² es la “visión”, “the way to see”, de la que hablaba Toril Moi. Ferrante está hablando obviamente a lectores y lectoras, de hecho, en esta cita se dirige al director Saverio Costanzo, que en ese momento estaba llevando su relato a la pantalla; y agrega “farà bene a lui più che a me” (ibíd., p. 82),⁴³ es decir, les hará bien a los hombres, en general, acercarse a su “visión”, “the way to see”, de la que hablaba Toril Moi. Se podría sugerir que un punto de convergencia entre autorreflexión y feminismo es precisamente el concepto de genealogía femenina; o mejor dicho, una visión de la escritura como práctica genealógica: una escritura siempre autorreflexiva, deliberadamente impulsada por el “verse desde afuera” que subvierte los valores de la tradición literaria, para imponer una mirada propia (y, al hacerlo, recuperar a la madre, devolviéndole simbólicamente la vida).

3. La línea genealógica Aleramo, Sapienza, y Ferrante

Recogiendo la invitación de Ferrante a “buscar, crear, fortalecer” genealogías artísticas femeninas, se propone ahora trazar una línea genealógica que va desde Elena Ferrante hasta Sibilla Aleramo, pasando por Goliarda Sapienza. La crítica ha identificado en Aleramo a una de las “madres literarias” de Ferrante (Milkova, 2021, p. 106) particularmente presente en la novela *La figlia oscura* (2006) y especialmente en lo que respecta a la puesta en cuestión de la maternidad (véase Benedetti, 2007; Elwell, 2016; Milkova, 2021). No me consta que Sapienza haya sido mencionada explícitamente por Ferrante, pero existen estudios comparados importantes sobre Ferrante y Sapienza (sobre el tema de la ambivalencia: Crispino y Vitale, 2016; sobre las tensiones derivadas de la relación con la madre y con la lengua materna Wehling-Giorgi, 2016; sobre la representación de la temporalidad alterada del trauma Bazzoni, 2022; sobre las representaciones literarias de cuerpos e identidades femeninas fracturadas Walker, 2024). Lo que me propongo hacer en el resto de

39 “La costumbre de no universalizar –indebida, contradictoria e imposible– el yo en el Hombre”.

40 “Ha hecho de las mujeres grandes narradoras en la relación recíproca y en la relación amistosa, incluso cuando había muy pocos textos que lo atestiguaran”.

41 “Desde hace unos cuantos milenios un hombre posee un imaginario de género poderosamente estructurado” (Ferrante, 2020, p. 161).

42 “Le pido que respete mi mirada, que se adhiera a mi mundo, que entre en la jaula de mi relato sin arrastrarlo a la suya” (Ferrante, 2020, p. 161).

43 “Tal vez le haga más bien a él que a mí” (Ferrante, 2020, p. 161).

este artículo es señalar algunas posibles conexiones y referencias entre estas autoras de diferentes generaciones de la tradición italiana, siguiendo el hilo de su reflexión sobre la escritura y el papel de la literatura. Profundizaré en tres conexiones o rasgos comunes: la pasión por la lectura y el placer de aprender, el autobiografismo y la mezcla de lo ficticio y lo real, y por último la metaficción. Finalmente, me detendré en sus definiciones de escritura (en los tres casos una escritura que impone “con descaro” una “propia mirada” parafraseando las citas de Ferrante).

Dado que se trata en los tres casos de historias de una vocación literaria, es decir, de *Künstlerroman* femeninas, incluso feministas, no nos sorprenderá que el primer rasgo común sea la pasión por la lectura y, en general, como lo llama Ferrante, en otro artículo de *L'invenzione occasionale*, el placer de aprender:

Oggi non saprei raccontare in modo dettagliato come prendeva forma quel sentimento di fiero stupore, anche il quel caso la memoria è sbiadita, dovrei inventare aneddoti efficaci, perché non ho niente in testa di veramente accaduto. Ma la meraviglia –la meraviglia di saper leggere, di saper scrivere, di saper trasformare i segni delle cose, paesaggi, persone, sentimenti, voci, o viceversa di saper ridurre tutta la realtà, e ogni fantasia, ogni progetto, in segni dell'alfabeto, in cifre– la meraviglia, dico, m'è rimasta e dura vividissima (Ferrante, 2019, p. 48).⁴⁴

La pasión por la lectura, como se sabe, es lo que alimenta la amistad entre Elena y Lila y pone en marcha la historia en *L'amica geniale* (vale para todas la escena de Lila y Elena que pasan las tardes leyendo *Mujercitas* “l'una vicina all'altra” (Ferrante, 2011, p. 64).⁴⁵ He tratado el tema de la lectura en una publicación anterior (Santovetti, 2016), aquí quiero señalar cómo el personaje que mejor encarna este placer vividísimo es Lila; también Elena, por supuesto, pero en Elena siempre está mezclado el elemento del ascenso social, ella es la buena estudiante, mientras que Lila, recordemos, lo conquista todo fuera de la escuela que se le niega. En Lila, esta pasión se presenta en estado puro, como un talento natural, signo de su genialidad: está ese episodio cómico de la premiación en la librería del barrio donde la familia Cerullo batiría todos los récords de lectura, en realidad es solo Lila quien devora libros, utilizando como prestanombres a sus familiares (Ferrante, 2011, pp. 117-118).

Los libros y la lectura están omnipresente también en *Una donna* (1906) de Sibilla Aleramo. Desde las primeras páginas se presentan como los ingredientes principales para una “fanciullezza [...] libera e gagliarda”⁴⁶ como recita el famoso incipit (Aleramo, 2015, p. 1). La lectura se vuelve luego indispensable en los años de la adolescencia donde la joven alterna “il piacere di nuotate sempre più lunghe ed

44 “Hoy no sabría contar con detalle cómo cobraba forma ese sentimiento de orgulloso asombro, también en ese caso, la memoria se ha difuminado, debería inventar anécdotas eficaces, porque en la cabeza no guardo nada de lo ocurrido realmente. Pero el prodigio –el prodigio de saber leer, de saber escribir, de saber transformar los signos en cosas, paisajes, personas, sentimientos, voces, o al revés, de saber reducir toda la realidad, cada fantasía, cada proyecto, a signos del alfabeto, a cifras–, el prodigio, digo, ha quedado en mí y perdura muy vivo” (Ferrante, 2020, p. 93).

45 “La una junto a la otra” (Ferrante, 2016, p. 72).

46 “Infancia [...] libre y vigorosa”.

audaci con quello di letture ugualmente eccessive” (ibíd., p.16).⁴⁷ Un placer físico, “excesivo”. Y es esta lectura voraz, libre (“sprofondata in un gran seggiolone, a leggere i libri più disparati, sovente incomprensibili per me, ma dei quali alcuni mi procuravano una specie d’ebbrezza dell’immaginazione”,⁴⁸ ibíd. pp. 2-3) la que le permitirá romper los horizontes cerrados de la pequeña ciudad provinciana en la que vive. Sin embargo, en *Una donna* la lectura no es solo una válvula de escape a la situación de aislamiento y reclusión común a muchas mujeres en la sociedad de finales del siglo XIX, sino que pronto se define como la actividad fundamental en el proceso de construcción de la subjetividad espiritual e intelectual de la joven lectora: un proceso rigurosamente autodidacta, como de hecho lo era para todas las mujeres escritoras de la época. Sibilla, recordará en *Un amore insolito*. Diario 1940-1944, no es una Madame Bovary, ella lee para conocerse, para “trovare l’accordo con se stessa” (Aleramo, 1979, p. 15).⁴⁹ Es el aprendizaje hacia la escritura.

Pasemos a Modesta, la protagonista de *L’arte della gioia* (1998). Desde muy pequeña en el convento descubre no solo cuánto le “gusta estudiar” (“Diventerò una dotta!”⁵⁰ Sapienza, 2008, p. 20) sino también “l’illuministica equazione tra sapere e potere, che costituisce una delle acquisizioni più importanti del suo percorso di affrancamento, dotandola di armi utili per evadere da quel luogo di reclusione e per affrontare il mondo” (Rizzarelli, 2018, p. 83).⁵¹ Sin embargo, el interés de Modesta por los libros no puede explicarse solo en términos de ascenso social, precisamente para hacerse una posición (y desde el convento, a la villa Brandiforti donde es acogida como huérfana, Modesta recorre un largo camino). No se trata solo de hacerse una posición, no, detrás del “accanimento nella lettura”⁵² (Sapienza, 2008, p. 115) hay algo más. La lectura, el estudio, el aprendizaje y finalmente la escritura forman parte de ese proceso de emancipación física y espiritual de Modesta, que luego es el arte de la alegría. En las bibliotecas del palacio, los libros los elige ella (la típica formación autodidacta de estas heroínas) y los usa de una manera completamente suya: “Imparai a leggere i libri in un altro modo”.⁵³ “Man mano che incontravo una certa parola, un certo aggettivo, li tiravo fuori dal loro contesto e li analizzavo per vedere se si potevano usare nel ‘mio’ contesto” (ibíd., p. 135).⁵⁴ los usa precisamente “fuera de contexto”, a su manera, según un espíritu completamente libertario y anárquico.⁵⁵ Parafraseando el título de la obra de

47 “El placer de nadar cada vez más largas y audaces con el de lecturas igualmente excesivas”.

48 “Sumida en un gran sillón, leyendo los libros más dispares, a menudo incomprensibles para mí, pero algunos de los cuales me procuraban una especie de embriaguez de la imaginación”.

49 “Encontrar la armonía consigo misma”.

50 “¡Seré una erudita!”.

51 “La ecuación iluminista entre saber y poder, que constituye una de las adquisiciones más importantes de su proceso de emancipación, dotándola de armas útiles para escapar de ese lugar de reclusión y para enfrentar el mundo”.

52 “Afán por la lectura”.

53 “Aprendí a leer los libros de otra manera”.

54 “A medida que encontraba una palabra, un adjetivo particular, los sacaba de su contexto y los analizaba para ver si se podían usar en ‘mi contexto’”.

55 Sobre la matriz profundamente anárquica del pensamiento de Sapienza, véase Bazzoni (2016) y la monografía *Writing for Freedom. Body, Identity and Power in Goliarda Sapienza’s Narrative* de 2018.

Sapienza, se puede afirmar sin duda que el placer de la lectura o del aprendizaje se convierte aquí en “alegría” del conocimiento. Una alegría que también es una necesidad, una urgencia: los libros son como el pan (esta combinación de libros y pan es recurrente en los escritos de Sapienza: “tienes pan y libros, y no puedes tener excusas”, *ibíd.*, p. 379). En general, esta pasión por la lectura, esta “maravilla de saber leer y escribir” prelude claramente a la importancia fundamental que la escritura tiene en el proceso del “llegar a ser” de las escritoras: “What is characteristic of writings on childhood by women authors is instead a coming to life themselves through writing” (Fortini, 2016, p. 135).⁵⁶

Pasemos al segundo punto en común: la mezcla de autobiografismo e invención, lo real y lo ficticio. Según Franca Angelini:

la qualità, la grazie e forse il successo enorme [di *Una donna* di Aleramo] si devono all’invenzione di uno spazio narrativo che sta a metà tra autobiografia e invenzione, verità e finzione autointerpretazione e interpretazione di una condizione di esistenza in generale, che coinvolge la condizione femminile, ma con essa quella familiare e quella umana in genere (1988, p. 65).⁵⁷

Adriana Chemello habla de “autobiografía oblicua” (Chemello, 1988, p. 253), Marina Zancan de “escritura literaria ambigua” (Zancan, 1988, p. 17). Es de destacar que Aleramo fue redescubierta por la crítica feminista de los años 70-80, que vio anticipadas en ella las temáticas del movimiento feminista de entonces, como el uso de la experiencia personal en la ficción y la escritura de la diferencia. *L’arte della gioia* (escrita en los años 70 pero publicada póstumamente en su versión íntegra en 1998), también se sitúa entre “ficción novelesca y crónica real de los hechos familiares” (Scarpa, 2008, p. 519); Laura Fortini sostiene que *L’arte della gioia* no es “neither a diary nor an autobiography, at least not in the canonical form as set out by Philippe Lejeune’s studies” (Fortini, 2016, p. 134).⁵⁸ Mariagiovanna Andrigo sugiere llamar a la escritura de Sapienza “permanent authobiograph” (Andrigo, 2016).⁵⁹ El punto crucial a destacar es que con esta escritura ambigua, Sapienza (pero se podría decir lo mismo también de Aleramo) llega a la conclusión de que “la *fictio* è il fondamento del dispositivo della narrazione del sé” (Rizzarelli, 2018, p. 79).⁶⁰ Y es la misma conciencia de Ferrante cuando escribe que “ogni uso letterario della scrittura, per via della sua congenita artificialità, comporta sempre una qualche forma di finzione” (Ferrante, 2019, p. 18).⁶¹ Es el acto de escribir, en resumen, lo que introduce la ficción y por eso es muy difícil

⁵⁶ “Lo característico de los escritos sobre la infancia de autoras es, en cambio, llegar a la vida ellas mismas a través de la escritura”.

⁵⁷ “La calidad, la gracia y tal vez el enorme éxito [de *Una donna* de Aleramo] se deben a la invención de un espacio narrativo que se encuentra a medio camino entre la autobiografía y la invención, la verdad y la ficción, la auto-interpretación y la interpretación de una condición de existencia en general, que involucra la condición femenina, pero con ella también la familiar y la humana en general”.

⁵⁸ “Ni un diario ni una autobiografía, al menos no en la forma canónica establecida por los estudios de Philippe Lejeune”.

⁵⁹ “Permanente autobiografía”.

⁶⁰ “La *fictio* es el fundamento del dispositivo de la narración del yo”.

⁶¹ “A causa de su artificialidad congénita, todo uso literario de la escritura implica siempre alguna forma de ficción” (Ferrante, 2020, p. 33).

“tracciare una linea di demarcazione tra storie vere e storie false” (ibíd., p.17).⁶² Además, Ferrante parte de una perspectiva diferente a la de Aleramo y Sapienza: sus historias son declaradamente ficticias (aunque paradójicamente sean leídas por las lectoras como una “continua extensa autobiografía” (de Rogatis, 2015, p. 295) ha puesto de manifiesto esta fantasía de *memoir* de la Ferrante *fever*).

Ahora bien, esta línea divisoria entre lo real y lo ficticio toca un punto nodal de la escritura novelesca. Un nudo que Ferrante trata de explicar usando la metáfora del botín: escribir es como “repartir un botín”. “A un personaggio attribuisco un tratto di Tizio, a un altro una frase di Caio [...]. Mi rifaccio a ‘esperienze vere’”,⁶³ dice Ferrante, “ma non per come si sono realmente compiute, piuttosto assumendo come ‘veramente accaduto’ soltanto le impressioni o le fantasticherie nate negli anni in cui quell’esperienza fu vissuta” (2016, p. 55).⁶⁴ Aquí Ferrante articula una dinámica que no es en sí misma nueva, se trata del proceso de transfiguración de la realidad operado por el arte. Sin embargo, dado que la relación entre ficción y realidad es en el género novelesco notoriamente ambigua, crucial es la posición del sujeto que escribe:

Più resto lontana dalla mia scrittura, più essa diventa quello che vuole essere: un’invenzione romanzesca. Più mi avvicino, ci sono dentro, più il romanzesco è sopraffatto dai dettagli reali, e il libro smette di essere romanzo, rischia di ferire innanzitutto me come il resoconto malvagio di un’ ingrata senza rispetto (Ferrante, 2016, pp. 55-56).⁶⁵

Ferrante reflexiona sobre la ambigüedad ontológica en la base de la escritura novelesca. Se trata de un nudo, una cuestión compleja, lo que me importa destacar es que este nudo se tematiza constantemente en el ciclo napolitano.

Y con esto hemos llegado al tercer elemento de la comparación, es decir, la meta-ficción. Uno de los ejemplos más notables es la *mise-en-abyme* al final del cuarto volumen, cuando Elena, escritora exitosa, nos cuenta la génesis de su último libro (“ambientado en el barrio y que cuenta la historia de Tina”, Ferrante, 2014, pp. 320-321) y al mismo tiempo nos ofrece un retrato de sí misma en el escritorio, tejiendo sus tramas y en particular jugando –¿revelando?– sus trucos. Porque la historia de Tina es la que estamos leyendo, precisamente la historia de la niña perdida; la amistad que se narra es la que existe entre Elena y Lila: el texto, en definitiva, crea un cortocircuito y nos muestra cómo la historia ficticia de Elena Greco –*Un’amicizia*– y la novela escrita en realidad por Elena Ferrante –*Storia della bambina perduta*– coinciden; con la diferencia de que el relato de ficción

62 “Trazar una línea de demarcación entre historias verdaderas e historias inventadas” (Ferrante, 2020, p. 32).

63 “A un personaje le atribuyo un rasgo de Fulanito, a otro, una frase de Mengano [...]. Me remonto a experiencias ‘verdaderas’” (Ferrante, 2017, pp. 64-65).

64 “Pero no tal como se produjeron en realidad, sino asumiendo como ‘realmente ocurridas’ solo las impresiones o las fantasías nacidas en los años en que esa experiencia fue vivida” (Ferrante, 2017, pp. 64-65).

65 “De modo que cuanto más alejada me mantengo de mi escritura, más se convierte esta en lo que quiere ser: una invención novelesca. Cuanto más me acerco, me meto dentro, lo novelesco se ve más superado por los detalles reales, y el libro deja de ser novela, corre el riesgo de herirme en primer lugar a mí como el relato malvado de una ingrata irrespetuosa” (Ferrante, 2017, p. 65).

tiene unas ochenta páginas frente a las 1600 (si consideramos la tetralogía en su conjunto) que estamos terminando de leer. El punto es que Elena, lo detesta, porque a través de él ha traicionado, y lastimado a la amiga que, recordemos “le aveva fatto promettere che non avrebbe mai scritto di lei” (ibíd., p. 321).⁶⁶ Elena en cambio ha usado la escritura para saquear –continuando la metáfora del botín– la vida de otra, del otro; se hizo rica –nos cuenta el libro “vende ancora bene” (ibíd.).⁶⁷ Llegados a este punto, el lector no puede evitar hacer suyas las perplejidades de la narradora y preguntarse con ella cuál es el límite entre ficción y verdad: en definitiva, cuándo y cómo una historia se transforma en “resoconto malvagio di un’ingrata senza rispetto” (Ferrante, 2016, p. 56).⁶⁸

En Aleramo y Sapienza también se encuentran pasajes autorreflexivos como el que acabo de comentar. Es bien conocido el pasaje de *Una donna* de Aleramo en el que la idea de escribir un libro se superpone a la idea de criar a un niño: “io abbandonavo la briglia della fantasia, ed era nella mia mente un avvicinarsi di due distinti progetti: l’uno che riguardava mio figlio [...]; l’altro che costituiva il primo invincibile impulso verso l’estrinsecazione artistica”; estos “dos proyectos diferentes” creativos la hacen vivir como en un sueño alegre, “in una pienezza d’energia spirituale che m’impediva di sentirmi estenuata, che mi dava l’illusione d’avviarmi al dominio della vita” (Aleramo, 2011, p. 48).⁶⁹ Más tarde, tras el intento de suicidio, cuando la escritura se convierte en su salvavidas, la protagonista vuelve a soñar con la idea de “[u]n libro, il libro’: eccola dunque a contemplare ‘la visione di quel libro che sentivo necessario, di un libro di amore e di dolore, [...] che mostrasse al mondo intero l’anima femminile moderna, per la prima volta’” (ibíd, p. 92).⁷⁰ Esto también es una puesta en abismo: como señala Laura Fortini, el “libro” que el protagonista anhela es “ovviamente il libro stesso che si sta leggendo, in una sorta di gioco ad incastri e di autocommento” (Fortini, 2007, p. 39).⁷¹ En general, la reflexión sobre la escritura está presente en toda la obra de Aleramo; así como en los escritos de Goliarda Sapienza, antes y después de *L’arte della gioia*, que se caracterizan precisamente por la meta-narración, por un diálogo continuo con el lector (en un estilo casi sterniano, que era un autor muy querido por Sapienza). Laura Fortini describe el carácter novedoso y experimental de la escritura de Sapienza, “beyond the canon”⁷² pero ejemplar del “romanzo del divenire”⁷³ (me refiero a la definición crítica propuesta para describir la escritura de mujeres en el volumen colectivo *Il romanzo del*

66 “Me hizo prometer que jamás escribiría sobre ella” (Ferrante, 2016, p. 382).

67 “Hoy se sigue vendiendo muy bien” (Ferrante, 2016, p. 382).

68 “El relato malvado de una ingrata irrespetuosa” (Ferrante, 2017, p. 65).

69 “Abandoné las riendas de mi imaginación, y en mi mente había una alternancia de dos proyectos distintos: el ‘que concernía a mi hijo [...]; el otro que constituyó el primer impulso invencible hacia la expresión artística’; estos ‘dos proyectos creativos distintos’ la hacen vivir como en un sueño alegre, en una plenitud de energía espiritual que me impedía sentirme exhausto, lo que me daba la ilusión de avanzar hacia la maestría de la vida”.

70 “[un] libro, el libro’: así que aquí está contemplando ‘la visión de ese libro que sentí necesario, de un libro de amor y dolor, [...] que mostraría al mundo entero el alma femenina moderna, por primera vez’”.

71 “Obviamente el libro mismo que está siendo leído, en una especie de rompecabezas y autocomentario”.

72 “Más allá del canon”.

73 “La novela del devenir”.

divenire. Un Bildungsroman al femminile? (2007).⁷⁴ En la novela del devenir de Sapienza la autoreflexión es constitutiva: “precisely because, in contrast to the *Bildungsroman* and the coming-of-age novel of the literary tradition, the novel of becoming that we owe to women writers features a persistent self-reflection and self-awareness” (Fortini, 2016, p. 138).⁷⁵

Es importante nombrar y resaltar la dimensión autorreflexiva y metaficcional de estos escritores. En el caso de Ferrante, la escritora Jeanette Winterstone se mostró interesada en hacerlo con motivo del intento de desenmascaramiento del escritor italiano por parte del periodista Claudio Gatti en 2016. En un artículo publicado en *The Guardian* titulado “The malice and sexism behind the ‘unmasking’ of Elena Ferrante” Winterston señaló el prejuicio sexista según el cual cuando los escritores juegan entre la ficción y la verdad, hablamos de metaficción (y aquí se refiere a Knausgaard, como un caso literario previo a Ferrante), cuando lo hacen las escritoras se habla de autobiografía (con una pérdida declarada de prestigio ya que recuerda a la mujer que es el espacio doméstico el que le compete):

When men do it, it is called meta-fiction and part of their playful experiment. When women do it, it is called autobiography [...]. Women who say, as Beckett did, I and Not I, this is me and not me, this is myself but it is someone else, are driven back from the larger open spaces of the artwork to the smaller spaces of the self (Winterston, 2006).⁷⁶

4. Mujeres que escriben: la escritura de Aleramo, Sapienza y Ferrante

Ahora avanzo hacia la conclusión para mostrar cómo esta reflexión metaficcional adquiere un matiz militante cuando se asocia con el tema de la genealogía femenina. De hecho, las definiciones de escritura a las que llegamos leyendo a Aleramo, Sapienza y Ferrante no solo son poderosas, sino que “empoderan”, es decir, otorgan poder. “Poder/power” es obviamente la palabra clave: “Power is a story told by women. For centuries, men have colonized storytelling. That era

74 Para los estudiosos de la Sociedad Italiana de Letras, el paradigma del *Bildungsroman* o la novela de formación descrita por Franco Moretti (1999) parece inadecuado para describir la escritura de las mujeres. En el capítulo que abre el volumen, Adriana Chemello reelabora un pensamiento de Bajtin, que habla de una “novela de la educación” y en particular de una “novela del devenir”, para desviar la atención de la “formación”, la *Bildung*, un proceso lineal y concluido, hasta “convertirse”, un proceso continuo y no único, que describe más completamente la escritura de las mujeres. Nótese, en la definición de “novela del devenir”, la importancia otorgada a la escritura: “La “novela del devenir de una mujer, que evoluciona progresivamente desde la ingenuidad de la infancia hasta la conciencia de la madurez, se desarrolla generalmente en espacios cerrados, en un *intus* que a menudo tiene las características de un viaje interior y de ponerse a prueba en el conflicto entre norma y rebelión; junto a la protagonista otras mujeres, que son sus madres, maestras y compañeras en el camino que ha emprendido. Se caracteriza por un comienzo continuamente repetido, un aterrizaje y una valoración de uno mismo respecto de los años venideros, del que la escritura constituye un momento clarificador a la par que un elemento ordenador” (Boni y Fortini, 2007, p. 9).

75 “Precisamente porque, en contraste con el *Bildungsroman* y la novela de iniciación o desarrollo de la tradición literaria, la novela sobre el devenir que debemos a las escritoras presenta un autorreflexión persistente y una autoconciencia”.

76 “Cuando los hombres lo hacen, se llama metaficción y es parte de su experimento lúdico. Cuando las mujeres lo hacen, se llama autobiografía [...]. Las mujeres que dicen, como dijo Beckett, Yo y no yo, esta soy yo y no soy yo, esta soy yo pero es otra persona, son expulsadas de los espacios abiertos más grandes de la obra de arte a los espacios más pequeños del yo”.

is over”,⁷⁷ declara Ferrante en un artículo-manifiesto que aparece en New York Times en el 2019:

We women have been pushed to the margins, toward subservience, even when it comes to our literary work. It's a fact: Libraries and archives of every sort preserve the thought and actions of a disproportionate number of prominent men. To construct instead a potent genealogy of our own, a female genealogy, would be a delicate and arduous task (Ferrante, 2019b).⁷⁸

En el artículo, la escritura y la reflexión sobre la escritura se presentan como una práctica genealógica y militante (en el espíritu del feminismo de la diferencia). Pasemos entonces a las definiciones de escritura.

Escribir es “romper la cadena” dice Aleramo en un pasaje muy famoso que se encuentra al inicio de la tercera parte y a pocas páginas del final del libro. Es aquí donde la protagonista toma la decisión de dejar a su marido para seguir su vocación de escritora. Si antes se trataba de un “confuso problema di coscienza”⁷⁹ ahora la decisión se “impone con una lucidità implacabile [...] Avevo formulato la mia legge [...] e l'avrei seguita come la rondine che segue le correnti della primavera” (Aleramo, 2011, p. 145).⁸⁰ Pero ¿qué llevó a esta decisión final? Pues bien, leyendo una carta encontrada por casualidad, la protagonista comprende que su madre (primero deprimida, luego suicida y luego encerrada en un hospital psiquiátrico) se había encontrado en una situación similar a la de su hija –ambas atrapadas en un matrimonio infeliz– y había proyectado una fuga, sin embargo, por el bien de sus hijos, había renunciado. Este descubrimiento angustia a la hija: “Perchè nella maternità adoriamo il sacrificio? Donde è scesa a noi questa inumana idea dell'immolazione materna? Di madre in figlia, da secoli, si tramanda il servaggio. È una mostruosa catena” (ibíd., pp. 144-145).⁸¹ Al reconocerse a sí misma en la inmolación materna, la hija finalmente toma las riendas de su vida, de víctima pasa a ser sujeto: “Se una buona volta la fatale catena si spezzasse, e una madre non sopprimesse in sé la donna, e un figlio apprendesse dalla vita di lei un esempio di dignità?” (ibíd., p. 145).⁸² Para realizarse como persona, para perseguir su vocación, debe romper la cadena, dejando a su adorado hijo si el mundo no le permite llevarlo consigo a su nueva vida. ¿Rompe la cadena para convertirse en escritora o se convierte en escritora para romper la cadena? Bueno, ambas cosas.

77 “El poder es una historia contada por mujeres. Durante siglos, los hombres han colonizado la narración. Esa era se acabó”.

78 “Las mujeres hemos sido empujadas a los márgenes, hacia la sumisión, incluso en lo que respecta a nuestro trabajo literario. Es un hecho: bibliotecas y archivos de todo tipo preservan los pensamientos y acciones de un número desproporcionado de hombres prominentes. Construir en cambio una poderosa genealogía propia, una genealogía femenina, sería una tarea delicada y ardua”.

79 “Un confuso problema de conciencia”.

80 “Impone con implacable claridad [...]. ‘Había formulado mi ley [...] y la habría seguido como la golondrina que sigue las corrientes de la primavera”.

81 “¿Por qué adoramos el sacrificio en la maternidad? ¿De dónde surgió esta idea inhumana de la inmolación materna? La servidumbre se ha transmitido de madre a hija durante siglos. Es una cadena monstruosa”.

82 “¿Qué pasaría si una vez se rompiera la cadena fatal, y una madre no reprimiera a la mujer que lleva dentro y un hijo aprendiera de su vida un ejemplo de dignidad?”.

Lo importante es que al hacerlo recuperó y redimió a su madre, y con ella su dignidad y libertad como mujer.

Escribir es ser libre podría ser el lema de *L'arte della gioia* de Goliarda Sapienza. Esta novela es un canto a la libertad; de hecho, leerla es una poderosa experiencia liberadora, un soplo de aire fresco, es energizante. La fuerza de este libro se puede ver en el desarrollo de un personaje, o más bien en la creación de un personaje (me refiero al personaje en la definición que le da la Sociedad Italiana de Letras, una figura de mujer libre de estereotipos y regulaciones, quien resiste, quien subvierte los valores) Modesta, como dice Claudia Priano, “è scomoda, impertinente, insolente, irriverente, dirompente. Non ha sensi di colpa. Rifiuta le etichette, vive tutto fino in fondo e non teme il dolore” (2016, p. 193).⁸³ Modesta es la libertad: libre con respecto a los roles de género, libre del concepto mismo de binarismo; Modesta crea a su alrededor una familia abierta y extensa, con hijos que no son hijos, muchas madres, muchos jóvenes, muchas discusiones, muchos amores, muchos libros. Pero esta libertad es tan ilimitada que resulta peligrosa: Modesta aterroriza tanto como atrae. Desplaza su búsqueda de placer a toda costa, su autoerotismo, tan directo, inmediato; pero sobre todo incomoda con su amoralidad. Modesta, en las primeras cien páginas, se libera de su madre y de las figuras maternas que la oprimen: “Modesta uccide le donne che le impediscono di seguire il suo destino, le uccide e non ha rimorso. Si devono uccidere, in senso lato, i modelli che non corrispondono a quello che vogliamo essere, si devono uccidere se ci impediscono di crescere” (ibíd., p. 194).⁸⁴ Mata en defensa propia, añade Monica Farnetti, “in nome del suo rispetto e del suo amore appassionato e generoso per il genere femminile” (2016, p. 169).⁸⁵ Se trata de romper las cadenas en todos los sentidos.

Naturalmente, también para Ferrante escribir es romper la cadena, es ser libres. Pero quizás lo que realmente resume la operación de Ferrante es la escritura (y una lectura) inquietante, “molesta” (para tomar prestado un adjetivo del título de su primer libro). La escritora lo explica eficazmente en esta entrevista de 2007:

quando scrivo, è come se macellassi anguille. Bado poco alla sgradevolezza dell'operazione e uso la trama, i personaggi, come una rete stretta per tirare dal fondo della mia esperienza tutto quello che è vivo e si torce, compreso ciò che io stessa ho allontanato il più possibile da me perché mi pareva insopportabile (Ferrante, 2016, pp. 217-218).⁸⁶

⁸³ “Ella es incomoda, impertinente, insolente, irreverente, disruptiva. No tiene culpa. Rechaza las etiquetas, vive todo al máximo y no le teme al dolor”.

⁸⁴ “Modesta mata a las mujeres que le impiden seguir su destino, las mata y no tiene remordimientos. En un sentido amplio, hay que matar los modelos que no corresponden a lo que queremos ser, hay que matarlos si nos impiden crecer”.

⁸⁵ “En nombre de su respeto y de su amor apasionado y generoso por el género femenino”.

⁸⁶ “Cuando escribo es como si estuviera aniquilando anguilas. No me fijo mucho en lo desagradable de la operación y uso la trama, los personajes, como una red tupida para sacar del fondo de mi experiencia todo aquello que está vivo y se retuerce, incluido aquello que yo misma he alejado de mí todo lo posible porque me parecía insoportable” (Ferrante, 2017, p. 258).

La escritura entonces como recuperación de lo que es “molesto”, de lo que está “vivo y se retuerce”, aunque sea desagradable, “insoportable”. El acoso a la escritura también puede verse como una provocación por parte de la mujer que escribe dentro de una tradición literaria todavía predominantemente masculina. Una tradición que deberá forzar, con toda la fuerza molesta e inquietante que tiene.

Credo però che se una scrittrice vuole rendere il massimo, debba imporsi una sorta di scontentezza programmatica. Ci confrontiamo con giganti. La tradizione letteraria maschile è ricchissima di opere meravigliose, e propone una forma sua per tutto il possibile. Chi vuole scrivere deve conoscerla a fondo e imparare a riusarla forzandola secondo le necessità (Ferrante, 2016, p. 333).⁸⁷

Este pasaje sobre el “descontento programático” se parece mucho a otro pasaje de la entrevista en *The Paris Review* de 2015: para construir una genealogía artística femenina (aquí la llama la *nostra* tradizione narrativa), insistimos en la importancia de conocer y utilizar la tradición que llevamos en nuestras espaldas: “dobbiamo essere ben attrezzate, dobbiamo scavare a fondo” (Ferrante, 2016, p. 257).⁸⁸ Y termina con una apelación: “La scrittura ha bisogno della massima ambizione, della massima spregiudicatezza e di una programmatica disobbedienza” (ibíd., p. 257).⁸⁹ Desobediencia programática y descontento programático (que recordemos es conciencia) es lo que necesita la mujer que escribe para asimilar la tradición literaria masculina y luego subvertirla. En *II margini e il dettato* Ferrante nos muestra otros modelos para el “yo que quiere escribir” entre los que se encuentran el de Gertrude Stein, que con *The Autobiography of Alice B. Toklas* (1933), ha mostrado la destreza de “far bene stando al vecchio gioco stranoto ma per scombinarlo e farlo funzionare secondo i suoi fini” (Ferrante, 2021, p. 91);⁹⁰ es decir, nos ha mostrado cómo “imparare a usare con libertà la gabbia” en la que estamos encerradas “adattandosi e intanto sformando” (ibíd., p. 107).⁹¹ Pero quizás la imagen más sugerente y atrevida que propone en estos ensayos para hablar de las mujeres y la escritura sea la inspirada en un poema de Emily Dickinson:

La leggevo grosso modo così, quella poesia, da qualche decennio, e mi faceva fantasticare il rimando alle streghe, mi entusiasma che un io femminile cavasse dalla scrittura che aveva soffocato gli incantesimi, una scrittura che, alla bisogna, tornasse a compierli nella vita quotidiana fondendo insieme persone e cose date per inconfondibili (ibíd., p. 84).⁹²

87 “Creo que si una escritora quiere rendir al máximo, debe imponerse una especie de insatisfacción sistemática. Nos enfrentamos a gigantes. La tradición literaria masculina tiene una gran riqueza de obras maravillosas y una forma propia de plantear todas las posibilidades. Quien quiera escribir debe conocerla a fondo y aprender a replantearla doblegándola según las necesidades” (Ferrante, 2017, p. 391).

88 “Debemos estar bien equipadas, debemos hurgar en lo más hondo” (Ferrante, 2017, p. 304).

89 “La escritura requiere la máxima ambición, la máxima falta de prejuicios y una desobediencia deliberada” (Ferrante, 2017, p. 305).

90 “Radica en hacerlo bien siguiendo el antiguo juego archiconocido, pero para desbaratarlo y para que funcione con arreglo a sus propios fines” (Ferrante, 2022, p. 70).

91 “¿Cómo utilizar con libertad una jaula en la que estamos encerradas “adapándose y deformando” (Ferrante, 2022, p. 82)

92 “Desde hace algunas décadas, esta ha sido más o menos mi lectura de ese poema. La referencia a las brujas me llevaba a fantasear, me entusiasma que, de la escritura que había sofocado los hechizos, un yo femenino sacara una escritura que, en caso necesario, volviera a ponerlos en práctica en la vida cotidiana fusionando personas y cosas tenidas por inconfundibles” (Ferrante, 2022, p. 66).

Escritura que lanza hechizos (como sacarnos de la jaula en la que estamos encerrados) y Lila como “amiga-strega” (ibid., p. 85),⁹³ alter-ego, otra *necesaria* de la escritora, que siempre la hace sentir inadecuada, bastón necesario para su escritura. En esta sugerencia de la escritura como el arte de las brujas, en esta advertencia para encontrar “intorno a noi, tutta l’arte di strega che ci serve” (ibid., p. 117),⁹⁴ el llamado a crear una genealogía femenina está asociado con un arquetipo antiguo (pero también moderno, pensemos en el eslogan feminista “tiemblan, tiemblan, las brujas han vuelto”) de opresión femenina de gran poder simbólico.

En conclusión, y volviendo a donde partimos, podemos decir que el fenómeno Ferrante contribuyó a situar la cuestión de las mujeres y la escritura en el centro del debate crítico. En particular, la amistad narrada entre Elena y Lila, su ejemplo de colaboración creativa (esa polifonía que constituye la novedad del ciclo de *L’Amica geniale* y que encarna tanto el concepto feminista de genealogía femenina de Irigaray y Muraro como el de “relazionalità narrativa del sé” de Cavarero) realmente dinamizó la comunidad de lectores dando lugar a un fenómeno particular descrito por Stiliana Milkova en su artículo “Side by Side: Female Collaboration in Ferrante’s Fiction and Ferrante Studies”. Según Milkova “Ferrante’s fictional female friendships depict expressive forms and social practices that have engendered –or perhaps simply brought to light– numerous female scholarly and literary alliances both in the field of Ferrante Studies and outside academia” (Milkova, 2021, p. 1).⁹⁵ Volviendo a la contribución de Ferrante a los estudios literarios feministas, en una reciente entrevista Milkova sostiene: “the place and space of women in literature have been subjects of discussion since Virginia Woolf’s *A Room of One’s Own* and Gilbert and Gubar’s ground-breaking scholarly book *The Madwoman in the Attic*. Ferrante is contributing to this discussion” (Milkova, 2022).⁹⁶

93 “Amiga-bruja” (Ferrante, 2022, p. 66).

94 “Encontramos a nuestro alrededor todo el arte de la brujería que necesitamos”.

95 “Las amistades femeninas ficticias de Ferrante representan formas expresivas y prácticas sociales que han engendrado, o tal vez simplemente sacado a la luz, numerosas alianzas académicas y literarias femeninas tanto en el campo de los estudios Ferrante como fuera del mundo académico”.

96 “El lugar y el espacio de las mujeres en la literatura ha un sido un tema de discusión desde *A Room of One’s Own* de Virginia Woolf y el innovador libro académico de Gilbert y Gubar *The Madwoman in the Attic*. Ferrante está contribuyendo a esta discusión”.

Bibliografia

- » Aleramo, S. (1979). *Un amore insolito. Diario 1940-1944*. Milán: Feltrinelli.
- » Aleramo, S. (2011). *Una donna*. Milán: Feltrinelli
- » Angelini, F. (1988). Un nome e una donna. En A. Buttafuoco y M. Zancan (eds.), *Svelamento. Sibilla Aleramo: una biografia intellettuale* (pp. 64-72). Milán: Feltrinelli.
- » Andriago, M. (2016). Goliarda Sapienza's Permanent Autobiography. En T. de Rogatis y K. Wehling-Giorgi (eds.), *Trauma Narratives in Italian and Transnational Women's Writing* (pp. 17-31). Roma: Sapienza Università Editrice,
- » Bazzoni, A. (2018). *Writing for Freedom. Body, Identity and Power in Goliarda Sapienza's Narrative*. Oxford: Peter Lang.
- » Bazzoni, A. (2022). The Interrupted Temporality of Trauma in Elena Ferrante's *The Days of Abandonment* and Goliarda Sapienza's *Compulsory Destiny*. En T. de Rogatis y K. Wehling-Giorgi (eds.), *Trauma Narratives in Italian and Transnational Women's Writing* (pp. 212-358). Roma: Sapienza Università Editrice.
- » Benedetti, L. (2007). Struggling with the Mother. En *The Tigress in the Snow: Motherhood and Literature in Twentieth-Century Italy* (pp. 94-113). Toronto: University of Toronto Press.
- » Bono, P. y Fortini L. (2007). Introduzione. En P. Bono y L. Fortini (eds.), *Il romanzo del divenire* (pp. 5-11). Roma: Iacobelli.
- » Calvino, I. (1994). Se una notte d'inverno un viaggiatore. En M. Barenghi, B. Falchetto y C. Milanini (eds.), *Romanzi e racconti*. Milán: Mondadori.
- » Cavarero, A. (2011). *Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofia della narrazione*, Milán: Feltrinelli
- » Chemello, A. (1988). Lo specchio opaco. Sibilla nella critica del suo tempo. En A. Buttafuoco y M. Zancan (eds.), *Svelamento. Sibilla Aleramo: una biografia intellettuale* (pp. 243-59.). Milán: Feltrinelli.
- » Crispino, A. M. y M. Vitale (eds.). (2016). *Dell'ambivalenza. Dinamiche della narrazione in Elena Ferrante, Julie Otsuka e Goliarda Sapienza*. Roma: Iacobelli.
- » De Rogatis, T. (2015). Elena Ferrante e il Made in Italy: la costruzione di un immaginario femminile e napoletano. En D. Balicco (ed.), *Made in Italy e cultura: indagini sull'identità italiana contemporanea* (pp. 288-317). Palermo: Palumbo.
- » De Rogatis, T. (2018). *Elena Ferrante. Parole chiave*. Roma: Edizioni e/o.
- » Elwell, L. (2016). Breaking Bonds: Refiguring Maternity in Elena Ferrante's *The Lost Daughter*. En G. Russo Bullaro y S. Love (eds.), *The Works of Elena Ferrante: Reconfiguring the Margins* (pp. 237-269). Nueva York: Palgrave Macmillan.
- » Falotico, C. (2015). Elena Ferrante: il ciclo dell'Amica geniale tra autobiografia, storia e metaletteratura. *Forum Italicum*, 49 (1), pp. 92-118.
- » Ferrante, E. (2011). *L'amica geniale*. Roma: Edizioni e/o.
- » Ferrante, E. (2014). *Storia della bambina perduta*. Roma: Edizioni e/o.
- » Ferrante, E. (2016). *La frantumaglia*. Roma: Edizioni e/o.

- » Ferrante, E. (2017). *La frantumaglia. Un viaje por la escritura* (trad. de Filippetto). Barcelona: Lumen.
- » Ferrante, E. (2019). A Power of Our Own. *The New York Times*, 17 de mayo.
- » Ferrante, E. (2021). *I margini e il dettato*. Roma: Edizioni e/o.
- » Ferrante, E. (2022). *En los márgenes*. Buenos Aires: Lumen.
- » Fortini, L. (2007). Diventare donne, diventare scrittrici nel primo Novecento italiano. En P. Bono y L. Fortini (eds.), *Il romanzo del divenire* (pp. 32-57). Roma: Iacobelli.
- » Fortini, L. (2016). Beyond the Canon. Goliarda Sapienza and Twentieth-Century Italian Literary. En A. Bazzoni, E. Bond y K. Wehling-Giorgi (eds.), *Goliarda Sapienza in Context: Intertextual Relationships with Italian and European Culture* (pp. 131-145). Madison, NJ: Fairleigh Dickinson UP.
- » Gambaro, E. (2014). Il fascino del regresso: Note su *L'amica geniale* di Elena Ferrante. *Enthymema*, (11), 168-181.
- » Granacki, A. (2024). *In the Margins: On the Pleasures of Reading and Writing* by Elena Ferrante. *Asymptote*.
- » Heaney, E. (2022). Daily life frequently erupted like a slap: Elena Ferrante's Neapolitan Novels as narrative intertexts of 1970s Italian feminist praxis. *Textual Practice*, 36 (8), 1309-1332.
- » Micali, S. (2014). La scrittura e la vita. *L'indice dei libri del mese*, (12).
- » Milkova, S. (2016). Artistic Tradition and Feminine Legacy in Elena Ferrante's *L'amore molesto*. *California Italian Studies*, (6), 1-15.
- » Milkova, S. (2020). Side by Side: Female Collaboration in Ferrante's Fiction and Ferrante Studies'. *gender/sexuality/italy, 'Invited Perspectives'*, (7), 92-102.
- » Milkova, S. (2021). *Elena Ferrante as World Literature*. Londres y Nueva York: Bloomsbury.
- » Moi, T. (2008). "I am not a woman writer". About women, literature and feminist theory today. *Feminist Theory*, 9 (3), 259-271.
- » Moro, C. (2023). The Pursuit of Feminist Language in Elena Ferrante's Neapolitan Quartet. *The Italianist*, 43 (1), 133-155.
- » Muraro, L. (2004). Le genealogie femminili. *Per amore del mondo*, (2), 1-13.
- » Pinto, I. (2016). Intervista ad Adriana Cavarero. Filosofia della Narrazione e scrittura del sé: primi appunti sulla scrittura di Elena Ferrante. *TestoeSenso*, (17), 1-14.
- » Pinto, I. (2020). *Elena Ferrante: Poetiche e politiche della soggettività*. Milán: Mimesis.
- » Postorino, R. (2016). Come le racconto: personaggi d'autrie. Tavola rotonda tra Maria Rosa Cutrufelli e Ester Armanino, Chiara Mezzalama, Rosella Postorino. En R. Mazzanti, S. Neonato, B. Sarasini (eds.), *L'invenzione delle personagge* (pp. 105-119). Roma: Iacobelli.
- » Priano, C. (2016). Modesta e io. En R. Mazzanti, S. Neonato, B. Sarasini (eds.), *L'invenzione delle personagge* (pp. 192-196). Roma: Iacobelli.
- » Rizzarelli, M. (2018). *Goliarda Sapienza. Gli spazi della libertà, il tempo della gioia*. Roma: Carocci editore.
- » Santovetti, O. (2016). Lettura, scrittura e autoriflessione nel ciclo de *L'amica geniale* di Elena Ferrante. *Allegoria*, 73 (2), 179-192.

- » Sapienza, G. (2008). *L'arte della gioia*. Turín: Einaudi.
- » Scarpa, D. (2008). Senza alterare niente. En G. Sapienza, *L'arte della gioia* (pp. 515-538). Torino: Einaudi.
- » Sotgiu, E. (2017). Elena Ferrante e il femminismo della differenza. Una lettura dell'*Amica geniale*. *Allegoria*, (76), 58-76.
- » Walker, R. (2024). *The Sense of Fracture in Goliarda Sapienza and Elena Ferrante*. Cambridge: Legenda.
- » Wehling-Giorgi, K. (2016). "Ero separata da me": Memory, Selfhood, and *Mother-Tongue* in Goliarda Sapienza and Elena Ferrante. En A. Bazzoni, E. Bond y K. Wehling-Giorgi (eds.), *Goliarda Sapienza in Context: Intertextual Relationships with Italian and European Culture* (pp. 215-230). Madison, NJ: Fairleigh Dickinson UP.
- » Winterston, J. (2016). The malice and sexism behind the "unmasking" of Elena Ferrante. *The Guardian*, 7 de octubre.
- » Zancan, M. (1988). Un'autobiografia intellettuale: Sibilla Aleramo. En A. Buttafuoco y M. Zancan (eds.), *Svelamento. Sibilla Aleramo: una biografia intellettuale* (pp. 13-28). Milán: Feltrinelli.