

Explorando el trauma y la mirada patriarcal: un análisis de la violencia y de la relación maternofilial en *El amor molesto* de Elena Ferrante



María Reyes Ferrer

Universidad de Murcia, España
Maria.reyes1@um.es

Resumen

El presente estudio examina la novela *El amor molesto* (1992) de Elena Ferrante, centrándose en la complejidad de las relaciones maternofiliales en el contexto de la sociedad patriarcal napolitana. A través del análisis de la narrativa y de la temporalidad fragmentada de la obra, se revela cómo la protagonista, Delia, desentraña la historia de su madre, Amalia, cuya muerte aparentemente accidental desencadena un proceso de introspección y confrontación con un pasado traumático. Este proceso llevará a Delia a cuestionar y finalmente comprender a la figura materna, así como las dinámicas de poder y de violencia que han marcado su relación con Amalia. Ferrante articula una crítica al control patriarcal, y utiliza la ciudad de Nápoles como un reflejo de la opresión y de la resistencia femeninas.

Palabras clave: Elena Ferrante; relaciones maternofiliales; violencia; trauma; Nápoles.

Exploring trauma and the patriarchal gaze: an analysis of violence and the maternal-filial bond in Elena Ferrante's *Troubling Love*

Abstract

The present study examines Elena Ferrante's novel *Troubling Love* (1992), highlighting the complexity of maternal-filial relationships in the context of patriarchal Neapolitan society. Through the analysis of the narrative and the fragmented temporality of the work, it reveals how the protagonist, Delia, unravels the story of her mother, Amalia, whose seemingly accidental death triggers a process of introspection and confrontation with a traumatic past. This process

will lead Delia to question and finally understand the maternal figure, as well as the dynamics of power and violence that have marked her relationship with Amalia. Ferrante articulates a critique of patriarchal control, and uses Naples as a reflection of female oppression and resistance.

Keywords: Elena Ferrante; maternal-filial bonds; violence; trauma; Naples.

Introducción

La enigmática escritora italiana Elena Ferrante debutó en el campo de la literatura en 1992 con *El amor molesto* (AM, de aquí en adelante), una obra de temática compleja y de alto valor estilístico. Esta novela, que navega entre el género *noir* (Chemotti, 2009; Marras, 2008) y la novela de formación (Neri, 2022), narra la historia de Delia, una mujer que trata de esclarecer qué sucedió la noche en que su madre, Amalia, fue encontrada muerta, aparentemente ahogada en el mar cerca de Nápoles. Motivada por la necesidad de aclarar lo ocurrido, Delia regresa a la capital partenopea, su ciudad natal, e inicia una investigación que la lleva a rememorar escenas de un pasado traumático. A medida que profundiza en los recuerdos y en las complejas relaciones familiares, Delia descubre algunos aspectos desconocidos de la vida de su madre, y otros que habían permanecido ocultos en su memoria.

La trama, que a primera vista se centra en la reconstrucción de la relación maternofilial, se desarrolla como un viaje introspectivo y revelador, donde Delia debe confrontar no solo con el enigma de la muerte de Amalia, sino también con las tensiones y los conflictos no resueltos en su relación con ella. Pero, ante todo, en *El amor molesto* subyace la historia de violencia que viven estas dos mujeres, cuya relación, que se desenvuelve en un entorno de endémica “napoletanità” (Tartaglione, 2012), está mediada por los valores patriarcales que dominarán y romperán la simbiosis madre-hija (De Rogatis, 2014). *El amor molesto*, por tanto, se articula en torno a dos historias, paralelas y complementarias, que exploran, por un lado, el redescubrimiento del trauma y la reparación, y por otro, la revelación de la verdadera identidad de la madre, que culmina en una reconciliación con su figura (Parisi, 2017, p. 181). Esta dualidad narrativa se despliega en el contexto de una profunda dominación masculina, que configura tanto el trasfondo como el impulso de los conflictos en la obra.

La fratría “molesta”

La figura de la madre es imprescindible para comprender la construcción y el legado cultural en el que los seres humanos se desarrollan, aprenden y actúan. Esta herencia, desde la mitología hasta las creaciones más recientes, ha sido escrita y transmitida por los hombres, los principales creadores de mitos, símbolos e imaginarios que median en nuestra noción de la realidad y en nuestras creencias. En el seno de una cultura masculina hegemónica, la mujer ha estado

representada por el hombre y su identidad siempre se ha construido a través del filtro masculino. La ontología patriarcal, como Ana de Miguel (2021) sostiene, ha perdurado inmutable a lo largo de los siglos y es responsable de los grandes relatos simbólicos, que sitúan a la mujer en la ontología del objeto, en su existencia como complemento. Este abismo existente entre el ser mujer y la realidad de serlo obedece al relato de la jerarquía sexual y la “mirada totalizadora de quienes han estado en la posición del sujeto, del que mira y nombra” (Amorós, 1992, p. 41).

Esta jerarquía sexual o sistema patriarcal puede ser definido “como un conjunto de relaciones sociales entre los hombres que tienen una base material y que, si bien son jerárquicas, establecen o crean una interdependencia y solidaridad entre los hombres que les permiten dominar a las mujeres” (Hartmann, 1979, p.12). La camaradería masculina, la *fratría*, se teje y se fortalece gracias a una sólida red de “pactos patriarcales” (Amorós, 1990), como el control del trabajo y la sexualidad de las mujeres, y a una serie de valores, como el culto a la virilidad, la lealtad y “el poder poder: estar, en principio, del lado de los que pueden” (Amorós, 1992, p. 46). Los hombres construyen unos vínculos afectivos estables con otros hombres con el fin de reforzar su masculinidad y su poder. La manifestación del afecto, que puede entrar en conflicto con la virilidad, se canaliza a través del autoritarismo o de las acciones violentas, y se elimina cualquier expresión de amor o atisbo de intimidad (Herranz Velázquez, 2023, p. 159). El amor, que se sitúa en el plano de las pasiones, del reconocimiento al otro y de la reciprocidad, supone una amenaza para la *fratría* en tanto que puede desestabilizar esa jerarquía sexual establecida. Pese a haber sido situado en un estrato inferior a la amistad por filósofos como Aristóteles, que pone la amistad por encima del amor, u Ortega y Gasset, que hablaba de “un estado inferior de espíritu” (2011, p. 581), el amor puede ser molesto para quienes ostentan el poder. Marcela Lagarde lo concibe como una fuente de poder en sí misma puesto que la “experiencia amorosa es también una experiencia política porque el amor reproduce formas de poder” (Lagarde, 2001, p. 20). De ahí que pueda resultar incómodo y se trate de controlar, de contener, privándolo, por tanto, de su matriz ontológica pues, si es amor, no es molesto.

El título de la novela de Ferrante es una adaptación de una reflexión que aparece en la obra de Sigmund Freud, *Sobre la sexualidad femenina* (1931), como la propia escritora sostiene en su ensayo *La frantumaglia* (*Lf*): “il padre non è per la bambina che un rivale molesto...’ Rivale molesto. Colui che contende alla bambina l’amore della madre¹” (*Lf*, 2016, p. 157). El acto de narrar(se) de Delia es, sin duda, un acto de subversión y una manera de exorcizar el terror que vivió en la infancia. Víctima de una agresión sexual cuando era niña y espectadora de la violencia que su padre ejerció contra su madre, la narración catártica de la protagonista es fragmentaria como consecuencia del trauma, y el tiempo y el espacio se confunden y se desordenan. Con tan solo 5 años, Delia es agredida sexualmente por el abuelo de Antonio, un compañero con el que jugaba de pequeña, y padre de Caserta, con

¹ “El padre no es para la niña más que un rival molesto... Rival molesto. Aquel que disputa con la niña el amor de la madre” (Todas las traducciones al castellano son de la autora).

quien Amalia mantiene una relación ambigua como se desprende de los borrosos recuerdos de Delia.

Tras la agresión, y posiblemente para protegerse de la vulnerabilidad que podía conllevar exponerse a sí misma ante su padre, parte fundamental del sistema de opresión, Delia hará una trasposición de su experiencia violenta y confesará a su padre que ha visto a Amalia con Caserta, el hijo de su agresor, juntos en el sótano de la pastelería que regentaba. La mentira de Delia desatará la furia del padre, que dará lugar a uno de los mayores episodios de violencia contra Amalia. Esta agresión, al igual que las anteriores, es justificada por su tío Filippo, hermano de Amalia, que alimenta la fratría, la connivencia forjada entre los varones para la dominación de las mujeres (Alario Gavilán, 2018, p. 64), y por la que Delia siente un profundo rechazo:

Facevo fatica ad accettare che desse ragione a mio padre e torto a lei. Era suo fratello, l'aveva vista cento volte gonfia di schiaffi, di pugni, di calci; eppure non aveva mai mosso un dito per aiutarla. Da cinquant'anni seguivava a ribadire la sua solidarietà con il cognato, senza cedimenti² (AM, 2015, p. 55).

La misteriosa muerte de Amalia, el día del cumpleaños de Delia, es una muerte epifánica que parece anunciar el nacimiento de una nueva Delia, de una mujer que sea capaz de verbalizar el trauma y de amar a la madre, individuando las fuerzas que actuaron sobre ella para someterla (Rich, 2019). Como Adalgisa de Giorgio sostiene, la muerte de Amalia, un posible suicidio premeditado, “[...] communicates her wish to kill the Delia who had both betrayed her as a child and rejected her as an adult, and to give birth to a new Delia³” (Giorgio, 2002, p. 129). De hecho, Delia únicamente logrará verbalizar lo vivido después del funeral de la madre: “Mi ricordo tutto o quasi tutto. Mi mancano solo le parole di allora. Ma ne conservo l'orrore e lo risento ogni volta che in questa città qualcuno apre la bocca. [...] Ricordavo ma non riuscivo a raccontarmelo⁴” (AM, 2015, p. 145). Solo cuando la protagonista logra reconstruir los hechos, assimilarlos y verbalizarlos, será capaz de reordenar los recuerdos – “Dire è incatenare tempi e spazi perduti⁵” (ibíd., p. 163)– y reconciliarse con la madre.

El mundo violento de Delia y Amalia

Delia, personaje central de la novela, es una mujer de cuarenta años, dibujante de profesión, que estableció su vida en Roma en un pasado indefinido, aunque

² “Me costaba aceptar que le diera la razón a mi padre y se la quitara a ella. Era su hermano, la había visto cien veces hinchada de golpes, de puñetazos, de patadas; y sin embargo, nunca había movido un dedo para ayudarla. Desde hacía cincuenta años seguía reafirmando su solidaridad con el cuñado, sin concesiones”.

³ “[...] comunica su deseo de matar a la Delia que la había traicionado cuando era niña y la había rechazado cuando era adulta, y de dar a luz a una nueva Delia”.

⁴ “Recuerdo todo o casi todo. Solo me faltan las palabras de entonces. Pero conservo el horror y lo siento cada vez que alguien en esta ciudad abre la boca. [...] Recordaba, pero no lograba contármelo”.

⁵ “Narrar es encadenar tiempos y espacios perdidos”.

suficientemente lejano como para haberse distanciado física y emocionalmente de los ecos de su infancia, intensamente marcada por episodios de violencia. En el transcurso de la novela se revela cómo Delia, habiendo crecido en un ambiente permeado por la violencia, aprende a interpretar y a relacionarse con su madre a través de la lente paterna distorsionada, posesiva y obsesiva. El filtro paterno se caracteriza por un celo extremo, orientado no solo a dominar las acciones y decisiones de Amalia, sino también a ejercer un control exhaustivo sobre su cuerpo y su psique. Esta dinámica familiar, en la que el padre se erige como una figura de autoridad controladora, modela profundamente la relación entre Delia y Amalia, algo que se revela ya en el incipit de la novela, que inicia con la noticia de la muerte de la madre, anunciada con una “impasibilidad desarmante” (Chemotti, 2007, p. 274):

Mia madre annegò la notte del 23 maggio, giorno del mio compleanno, nel tratto di mare di fronte alla località che chiamano Spaccavento, a pochi chilometri da Minturno. [...] Mia madre aveva preso il treno per Roma due giorni prima, il 21 maggio, ma non era mai arrivata. Negli ultimi tempi veniva a stare da me almeno una volta al mese per qualche giorno. Non ero contenta di sentirla per casa. [...] Con lei sapevo essere solo contenuta e insincera⁶ (AM, 2015, p. 9-10).

La muerte de Amalia será el revulsivo que empuje a Delia a emprender un viaje físico y emocional por un pasado doloroso e incómodo, tanto como le resulta la figura materna, deformada por una mirada patriarcal que ha fagocitado a la madre. La estudiosa Adrienne Rich apuntaba a que, con el nacimiento de la familia patriarcal y la consiguiente domesticación y confinamiento de la mujer, la relación madre-hijo/a se deterioró y dio paso a dinámicas más opresivas y menos naturales. En la obra de Ferrante, la experiencia de Delia y Amalia refleja la violación de esa “unidad humana fundamental” (Rich, 2019, p. 185) y su vínculo está marcado por el dominio paterno y la opresión, que complicará la relación entre ambas. Amalia, confinada en los roles de “mamma-sorella-moglie⁷” (AM, 2015, p. 53), se enfrenta a una constante desconfianza y es objeto de sospecha y de control. Esta condición no solo limita su expresión y su vivencia plena de la maternidad, sino que también la relega a un estado de vigilancia permanente. Delia, por su parte, experimenta las repercusiones de esa estructura patriarcal en su propia percepción de la madre y de la feminidad. Su búsqueda por entender la vida y, especialmente, la muerte de Amalia se convierte, a su vez, en una exploración de los límites impuestos a Amalia y, por extensión, a ella misma.

La ausencia de Amalia, que se transformará en un ser omnipresente, es el catalizador de la novela. Esta retórica de la ausencia se configura como un hilo conductor tras el que explorar la relación maternofilial y la identidad fragmentada de Delia, ambas marcadas por la brutalidad y expresadas a través de lo que no

⁶ “Mi madre se ahogó la noche del 23 de mayo, el día de mi cumpleaños, en el tramo de mar frente a la localidad que llaman Spaccavento, a pocos kilómetros de Minturno. [...] Mi madre había tomado el tren hacia Roma dos días antes, el 21 de mayo, pero nunca llegó. Últimamente venía a quedarse conmigo al menos una vez al mes durante unos días. No me alegraba tenerla por la casa. [...] Con ella solo sabía ser contenida e insincera”.

⁷ “Madre-hermana-esposa”.

se dice, de lo que permanece sin resolver⁸. Amalia es un fantasma, es una figura compleja que oscila entre la ausencia y la presencia. Su muerte marca el comienzo de la obra y anuncia la ausencia de la figura materna; no obstante, este vacío que deja se convierte, paradójicamente, en una constante presencia. La caracterización oximorónica de la “ausencia presente” se debe a que, aunque físicamente Amalia haya desaparecido, su ser impregna cada aspecto de la búsqueda de Delia por la verdad. Esta búsqueda, a su vez, revela que el personaje de Amalia puede también ser interpretado como una “presencia ausente”, una existencia desfigurada por la obsesión y por los celos paternos, que nunca ha podido ser plenamente en la imago de la hija.

Delia experimenta sentimientos ambivalentes hacia la madre debido a la interferencia paterna en su relación y al temor de convertirse en ella, pudiendo correr su misma suerte. Ya desde niña, Delia “[...] models her love for and rage against Amalia upon the obsessive jealousy and abuse through which her father tries to control his wife’s mind and body⁹” (Giorgio, 2002, p. 129). El filtro paterno no solo intercede en las emociones primarias de la hija, sino que también fomenta en ella la imagen “di una madre ambigua, distante, pronta al tradimento¹⁰” (De Rogatis, 2014, p. 294), una madre que parece arrastrar el peso intrínseco de la culpa “indipendente dalla sua volontà e da ciò che realmente faceva¹¹” (AM, 2015, p.55). La figura de Amalia, casada con el hombre que “l’avrebbe coperta col suo cognome” y “l’avrebbe cancellata col suo alfabeto¹²” (ibíd., p. 134), es leída a través de la mirada posesiva del padre. Esta mirada será un punto de conflicto para Delia, pues crece bajo la sombra de esa perspectiva problemática y tratará de alejarse de Amalia para protegerse: “avevo desiderato di perdere ogni radice in lei, fino alle più profonde: i suoi gesti, le sue inflessioni di voce, [...]. Tutto rifatto, per diventare io e staccarmi da lei¹³” (ibíd., p. 76-77). La distancia que Delia se impone con la figura materna se refleja en la narración, pues se refiere indistintamente a ella como “Amalia” o “mia madre”, un hecho que evidencia un deseo de distanciamiento entremezclado con una profunda necesidad de conexión afectiva con la madre (Chemotti, 2009, p. 277). Esta alternancia terminológica va más allá de una simple elección de palabras; sirve como un indicador sutil del constante vaivén emocional que sufre Delia. Al utilizar “mia madre”, la hija invoca la conexión ineludible y el reconocimiento de su vínculo familiar y afectivo, mientras que el uso del nombre propio, “Amalia”, manifiesta un intento por

8 La ausencia es una estrategia narrativa presente en las novelas de Elena Ferrante, especialmente en las que se engloban dentro de las llamadas “cronache del mal d’amore”, es decir, *L’amore molesto*, *I giorni dell’abbandono* y *La figlia oscura*. Esta poética de la ausencia ferrantiana (di Salvo, 2019) se puede entender como una estrategia narrativa que utiliza la ausencia/pérdida como un elemento central en la trama y en el desarrollo de los personajes. La ausencia no solo sirve como elemento estimulador de las emociones o las relaciones entre los personajes, sino que el vacío también se reconvierte en reflejo de los aspectos de la condición humana, como la búsqueda/recomposición de la identidad, la exploración del deseo, la memoria o la elaboración del duelo.

9 “[...] modela su amor y su rabia contra Amalia según los celos obsesivos y el abuso con los que su padre intenta controlar la mente y el cuerpo de su esposa”.

10 “de una madre ambigua, distante, pronta a la traición”.

11 “independientemente de su voluntad y de lo que realmente hiciera”.

12 “la habría cubierto con su apellido” “la habría cancelado con su alfabeto”.

13 “Había deseado perder todas mis raíces en ella, hasta las más profundas: sus gestos, sus inflexiones de voz, [...]. Todo rehecho, para convertirme en mí misma y separarme de ella”.

objetivar y alejarse de la madre, como si al nombrarla de esta manera pudiera verla desde una perspectiva más despersonalizada y menos cercana.

El terror a convertirse en su propia madre, la *matrofobia* (Rich, 2019, p. 311), se manifiesta en Delia a través de una lucha constante por definir y preservar su identidad individual frente a la imagen que han construido de Amalia, influida significativamente por “[...] le storie delle sue infinite, minuscole diversità che la rendevano irraggiungibile [...] che la facevano diventare un essere desiderato¹⁴” (AM, 2015, p.76). Delia se esforzará por no replicar ningún rasgo que pueda asociarla con ella¹⁵, llevándola a un estado de negación de su herencia materna y, por ende, la cancelación de una parte esencial de su propia identidad. Tiziana de Rogatis profundiza en esta dinámica al identificar la matrofobia como el terror que Delia siente al no lograr definir su propio cuerpo, temiendo ser invadida –*smarginata*¹⁶– por las formas de su madre. Este miedo se traduce como un rechazo a la hiperseductividad atribuida a Amalia, una cualidad de la que Delia rehúye con el fin de lograr establecer su autonomía y, al mismo tiempo, protegerse. Sin embargo, este intento de separación, que De Rogatis compara con un matricidio simbólico, atrapa a Delia “[...] proprio dentro l’utero di quel fantasma materno, nell’eterna dipendenza della ‘bambina con le rughe¹⁷’” (De Rogatis, 2018, p. 85-86). Al negar a Amalia y, por extensión, a una parte de sí misma, Delia se encuentra confinada dentro de las mismas dinámicas de poder que buscaba evadir, pues la separación y diferenciación de la madre no la libera. La verdadera liberación de Delia no proviene de la negación o del rechazo, sino del acto consciente de reconocimiento y de comprensión hacia la figura materna, así como de las complejidades y violencias que la marcaron. Amar a la madre será, por tanto, un acto subversivo que romperá con las dinámicas de la hegemonía patriarcal. Este proceso de aceptación culmina al final de la novela, cuando Delia dibuja sobre su foto del documento de identidad el cabello de su madre y se reconoce en ella: “Amalia c’era stata. Io ero Amalia¹⁸” (AM, 2015, p. 171). Esta declaración no es un mero reconocimiento a la identidad compartida, sino que es un acto reparador¹⁹,

14 “las historias de sus infinitas y minúsculas diversidades que la hacían inalcanzable [...] que la convertían en un ser deseado”

15 La estrategia de Delia para distanciarse de su madre se manifiesta en acciones concretas y simbólicas que buscan negar cualquier conexión física o emocional evidente con ella. Estas acciones, como llevar el cabello muy corto, “per ostentare il meno possibile” (AM, 2015, p. 48), o evitar hablar el dialecto materno como forma de rechazo hacia su herencia cultural y familiar, representan un intento deliberado de la hija por construir una identidad que se distinga de Amalia y un intento de desvincularse de un pasado percibido como violento y limitante, como reconoce tras su vuelta a Nápoles: “No, non mi piaceva più niente del passato. Avevo tagliato di netto con tutti i parenti per evitare che, a ogni incontro, lamentassero nel loro dialetto la sfortuna nera di mia madre e dicessero minacciose volgarità sul conto di mio padre” (ibíd., p. 54).

16 El término “smarginatura” se refiere a un concepto complejo que abarca la sensación de desorientación, de disolución de los límites personales y una pérdida de identidad. Literalmente traducido al español como “desbordamiento”, la “smarginatura” describe un estado psicológico y emocional en el que los personajes experimentan una crisis profunda, sintiéndose incapaces de mantener unidas las partes de su yo o de su mundo. Ferrante utiliza este concepto para explorar los momentos de transición y crisis, mostrando cómo los eventos vitales pueden llevar a sus personajes a cuestionar y reevaluar las estructuras fundamentales de sus vidas.

17 “Justo dentro del útero de ese fantasma materno, en la eterna dependencia de la ‘niña con arrugas’”.

18 “Amalia había sido. Yo era Amalia”.

19 Laura Benedetti hace una doble lectura del final de la novela, que califica de ambiguo: “[...] it is impossible to determine whether Delia’s identification with Amalia’s picture symbolizes the acknowledgment of the mother’s legacy, and therefore a positive resolution, or, on the contrary, the perpetuation of a disastrous confusion” (Benedetti, 2007, p. 107)

pues reivindica la memoria y el ser de Amalia, despojándola de la mirada paterna y aceptando el amor por ella.

La perspectiva patriarcal es el elemento claramente deformante de la percepción materna (Marras, 2008, p. 154). La sola existencia de Amalia, su mirada o sus gestos, son motivos culpabilizadores para desencadenar la ira del padre y justificar, a través de la percepción y valoración negativa de sus comportamientos, la violencia ejercida sobre ella.

Cercava allora di imporle un galateo adatto a comunicare la distanza se non l'inimicizia. Ma presto esplodeva in insulti. Amalia, secondo lui, aveva il timbro della voce troppo facilmente persuasivo; il gesto della mano troppo mollemente languido; lo sguardo vivo fino alla sfrontatezza. Soprattutto riusciva a piacere senza lo sforzo e senza l'ambizione di piacere. Le accadeva, anche se non voleva. Oh sì: per quel suo essere gradita lui la puniva con schiaffi e pugni.²⁰ (AM, 2015, p. 122)

La necesidad de dominar a la mujer se nutre de la cosificación de Amalia y de la violencia, dos estrategias desempoderantes que limitan la capacidad de la madre para actuar con agencia y que mantienen una jerarquía basada en el miedo. La escalada de la violencia, a insultos y a agresiones físicas, se presenta casi como una reacción natural a lo que percibe como atributos provocativos de Amalia, que no son más que su ser natural. Esto refleja la propensión a responsabilizarla por la reacción que su existencia provoca en los hombres, lo cual se usa como justificación para ejercer la brutalidad hacia ella. Desde niña, Delia buscará protegerse, adaptándose a las circunstancias con una flexibilidad que le permite sobrevivir emocionalmente en un tiempo desordenado y en un espacio que percibe amenazante, como es la ciudad de Nápoles.

La huella del trauma en el laberinto temporal de Delia

El entrelazamiento del trauma de Delia con la distorsión temporal constituye una parte fundamental de la narrativa, reflejando la complejidad de los recuerdos y de las percepciones de la protagonista. Esta huella traumática retiene a la protagonista en unos recuerdos dolorosos que se proyectan constantemente en su vida adulta. La novela, que se mueve fluidamente entre el tiempo del pasado y el del presente, reproduce una temporalidad alterada por el trauma. A través de esta estructura narrativa no lineal, Ferrante logra simular cómo la mente de Delia procesa sus recuerdos, especialmente aquellos asociados con su madre, de manera fragmentada y desordenada. La paulatina revelación de la verdadera historia de Delia y Amalia se cimienta sobre un intrincado juego temporal, que cuenta con

²⁰ "Intentaba entonces imponerle un código adecuado para comunicar la distancia, cuando no la enemistad. Pero pronto estallaba en insultos. Amalia, según él, tenía un timbre de voz demasiado fácilmente persuasivo; el gesto de la mano demasiado lánguidamente suave; la mirada viva hasta la insolencia. Sobre todo, lograba agradar sin esfuerzo y sin la ambición de agradar. Le sucedía, incluso si no quería. Oh sí: por ese ser agradable, él la castigaba con bofetadas y puñetazos".

numerosas analepsis que fragmentan continuamente la narración, figurando la fragmentación identitaria, “l’incompiutezza di quell’identità²¹” (ibíd., p. 161) de la protagonista a consecuencia de la experiencia vivida de niña.

La construcción del tiempo en el relato refleja con maestría el trauma de Delia, con recuerdos imprecisos, escenas inventadas o alteradas, y la irrupción de pensamientos invasivos y repetitivos, como la imagen recurrente de la “lingua rossa²²”, que a veces ve en Caserta y otras en su madre, cuando en realidad es un recuerdo del hombre que la agredió. Estos pensamientos representan fragmentos específicos de la memoria del trauma, despojados de un contexto espacial y temporal, y “[...] su contenido supone una amenaza física o, cuando menos, una amenaza para el sentido del yo” (Echeburúa y Amor, 2019, p. 73). Para Delia el tiempo no es un elemento que fluye de manera constante, sino más bien un estado de agitación “di chi teme di finire allo scoperto e invece vuole restare al sicuro²³” (Lf, 2016, p. 100), donde el pasado puede colisionar contra el presente sin previo aviso. Esta experiencia alterada del tiempo simboliza la naturaleza persistente y a menudo intrusiva del trauma. Delia, consciente de que sus recuerdos pueden estar distorsionados o ser incompletos –“Di quel periodo conservavo un ricordo confuso” (AM, 2015, p. 136) como confesará–, necesita de una realidad material a la que agarrarse para “riuscire a raccontarsi una storia, che però conosce bene dalla A alla Z, che non ha mai rimosso²⁴” (Lf, 2016, p. 79). Para ello se sumergirá en la ciudad de Nápoles, el lugar donde reconstruir su historia, “metterla in ordine, sistemare spazi e tempi, dirsi la propria storia finalmente ad alta voce²⁵” (ibíd.).

Nápoles: ciudad líquida, ciudad porosa

Después de la muerte de Amalia y del regreso de Delia a Nápoles, la madre y la ciudad cambiarán forma en el imaginario de Delia y se resignificarán contemporáneamente tras la elaboración del trauma: “Avevo l’impressione che mia madre si stesse portando via anche i luoghi, anche i nomi delle vie²⁶” (AM, 2015, p. 17). La ciudad de Nápoles se describe como un espacio hostil y violento, una ciudad “eccessiva, invadente e volgare, offesa e dolente che respinge e poi attrae Delia nel suo intricato percorso di (auto) riconoscimento [...]”²⁷ (Tartaglione, 2013, p. 252). La capital partenopea no solo sirve como telón de fondo para la narrativa, sino que también es un personaje en sí mismo que se configura como “pressione, forza oscura del mondo che grava sui soggetti, summa di ciò che chiamiamo la

21 “La incompletitud de esa identidad”

22 “Lengua roja”.

23 “De quien teme quedar expuesto y prefiere permanecer seguro”.

24 “De ese período conservaba un recuerdo confuso” [...] “lograr contarse una historia, que sin embargo conoce bien, desde la A a la Z, que nunca ha cancelado”.

25 “Ordenarla, organizar espacios y tiempos, contarse a sí mismo su propia historia finalmente en voz alta”.

26 “Tenía la impresión de que mi madre se estaba llevando también los lugares, incluso los nombres de las calles”.

27 “Excesiva, invasiva y vulgar, ofendida y doliente, que repele y luego atrae a Delia en su intrincado camino de (auto)reconocimiento [...]”

minacciosa realtà d'oggi, fagocitazione ad opera della violenza, intorno e dentro i personaggi, di ogni spazio di mediazione e di relazione civile²⁸ (Lf, 2016, p. 78).

Nápoles, con su caótica belleza, su violencia y su intensidad, se presenta como un lugar de contrastes agudos, como sugiere Ferrante (Lf, 2016), donde la violencia y la decadencia coexisten bajo un orden patriarcal, aniquilando la belleza o el amor, que se convierte en la paradoja de “el amor molesto”. La ciudad, con sus olores y su cromatismo, son “il racconto dell’infanzia e dell’adolescenza²⁹” (AM, 2015, p. 17), un reflejo amplificado del estado y de las emociones de Delia. Cuando llega a Nápoles, la protagonista se adentra en una “città disciolta nel calore³⁰” (ibíd., p. 17), una ciudad líquida³¹, fluida y bulliciosa, donde las certezas y las referencias del pasado son efímeras o poco fiables, algo que provocará en ella una cierta desorientación. Esta ciudad, lugar de violencia en el pasado y donde vivirá una transformación vital, tiene un cierto influjo sobre su cuerpo pues, tras su llegada a la ciudad, siente fluir un líquido caliente entre sus piernas (ibíd, p. 16). Como Margherita Marras sostiene, el flujo vaginal puede simbolizar la “[...] progressiva emancipazione di Delia dall’ordine paterno e patriarcale che si avvera combattibile proprio con l’affermarsi della sua personalità e sessualità³²” (Marras, 2008, p. 155). Si bien es cierto que su paso por Nápoles la liberará de los fantasmas del pasado y del peso de la violencia, la llegada de la menstruación en ese momento crucial también simboliza cómo Nápoles, con su carga emocional, se infiltra en Delia, marcando su cuerpo con el ritmo del entorno urbano. La secreción puede ser una metáfora de su propia disolución, de la coraza autoimpuesta desde hacía años, como confiesa tras el funeral de la madre cuando siente que una parte de sí misma se desvanece: “Ero forte, asciutta, veloce e decisa [...] mi piaceva essere certa di esserlo. Ma in quella circostanza non so che cosa accade³³” (AM, 2015, p. 43). Existe, por tanto, una fusión física y metafórica entre la mujer y el espacio urbano, una idea que evoca el concepto de “ciudad porosa”, que Walter Benjamin elaboró para describir espacios en los que las distinciones entre el individuo y el entorno se difuminan. El filósofo alemán, tras visitar la ciudad, se hizo eco de la peculiar idiosincrasia que caracteriza Nápoles, destacando aspectos como la relatividad del tiempo y del espacio urbano:

28 “Presión, fuerza oscura del mundo que pesa sobre los individuos, la suma de lo que llamamos la amenazante realidad de hoy, fagocitación por parte de la violencia, alrededor y dentro de los personajes, de cada espacio de mediación y de relación civil”.

29 “La narración de la infancia y de la adolescencia”.

30 “Ciudad disuelta en el calor”.

31 El término “líquido” en este contexto se vincula con el concepto acuñado por Zygmunt Bauman, “modernidad líquida”, donde las estructuras sociales y las relaciones personales se vuelven volátiles y maleables. Para Delia, Nápoles se manifiesta no solo como un espacio geográfico, sino como una entidad dinámica, que permea en las experiencias vitales de quienes la habitan, violenta, bulliciosa y obscena, como se observa en la descripción de la clientela de la tienda de las hermanas Vossi: “[...] donne che vociavano in un dialetto pieno di forzata allegria, ridevano rumorosamente [...] Erano costrette in una città-reclusorio, prima corrotte dalla miseria e ora dal danaro, senza soluzione di continuità” (AM, 2015, p. 68-69)

32 “[...] progresiva emancipación de Delia del orden paterno y patriarcal, que se hace posible precisamente con la afirmación de su personalidad y sexualidad”.

33 “Era fuerte, ágil, rápida y decidida [...] me gustaba estar segura de serlo. Pero, en esa circunstancia, no sé qué sucedió”.

If it is true [...] that the nineteenth century inverted the medieval, the natural order of the vital needs of the poor, making shelter and clothing obligatory at the expense of food, such conventions have here been abolished. [...]. Here poverty leads downward, as two thousand years ago³⁴ (Benjamin, 1986, p. 164).

Al igual que el movimiento hacia abajo señalado por Benjamin, en la novela, Delia también tomará esa dirección simbólica para realizar su viaje interno, “sperimentato prima nell’ascensore e nella funicolare e poi nell’interrato³⁵” (De Rogatis, 2014, p. 306), el sótano donde tuvo lugar la agresión sexual que sufrió de niña³⁶. El movimiento constante desde arriba hacia abajo simboliza “trasposizioni urbane degli spazi cavi tipici della geologia e dell’archeologia napoletana³⁷” (De Rogatis, 2018, p. 126), que permean en la narración y en las acciones de Delia. Nápoles, al contrario que otras ciudades, no desarrolla un proyecto de crecimiento hacia arriba, sino que “se extiende espontáneamente” (Dottorini, 2010, p.5), una característica que se evidencia en las impresiones que Delia narra de la ciudad “senza colori, strozzata dagli ingorghi” (AM, 2015, p. 60), con sonidos que “producevano una miscela furibonda” y calles con un “flusso dei passanti [...] intenso³⁸” (ibíd., p. 116).

Tras observar el ritmo espontáneo y las formas imprecisas de la ciudad, Benjamin desarrolló el concepto de “poroso³⁹”, que define el aspecto indeterminado e inacabado que moldea y se expande por todo el espacio urbano. La idea de los límites imprecisos e indefinidos de la arquitectura napolitana se refuerza en el funcionamiento de la vida de las personas, que imposibilita delimitar, tanto en la construcción como en la acción, lo público y lo privado, lo sagrado y lo profano. La cotidianidad de Amalia está marcada por el intento persistente de su exmarido de controlar y determinar cada aspecto de su vida, un comportamiento que se intensifica por la porosidad de la ciudad: “[...] non c’era barriera urbana tra loro che potesse impedirgli di sentire l’eco della risata di Amalia. Mio padre non sopportava che ridesse⁴⁰” (ibíd., p. 120-121). La condición porosa de Nápoles amplifica la sensación de vulnerabilidad de Amalia por la imposibilidad de erigir límites efectivos ante la vigilancia de su exmarido, y el control ejercido por este se vuelve omnipresente. En un espacio donde lo público se fusiona con lo privado, donde la casa no es un refugio (Benjamin, 1986, p. 171), la vida de Amalia se

34 “Si es cierto [...] que el siglo XIX invirtió el orden medieval, el orden natural de las necesidades vitales de los pobres, haciendo obligatorio el refugio y la vestimenta a expensas de la alimentación, tales convenciones han sido abolidas aquí. [...]. Aquí, la pobreza conduce hacia abajo, como hace dos mil años”.

35 “experimentado primero en el ascensor y en el funicular, y luego en el sótano”.

36 Ferrante interpreta la intencionalidad de los movimientos hacia arriba y hacia abajo de Delia: “il suo rifugio adolescente è in alto, cosa che nella mia testa- forse un po’ meccanicamente- si opponeva al basso dell’interrato dell’infanzia” (Lf, 2016, p. 23, énfasis original).

37 “transposiciones urbanas de los espacios cavos típicos de la geología y de la arqueología napolitana”.

38 “sin colores, ahogada por los atascos” [...]; “producían una mezcla furiosa” [...]; “flujo intenso de transeúntes”

39 Porosity results not only from the indolence of the Southern artisan, but also, above all, from the passion for improvisation, which demands that space and opportunity be at any price preserved. Buildings are used as a popular stage. They are all divided into innumerable, simultaneously animated theaters. Balcony, courtyard, window, gateway, staircase, roof are at the same time stage and boxes (Benjamin, 1986, p. 166-167).

40 “[...] no había barrera urbana entre ellos que pudiera impedirle oír el eco de la risa de Amalia. A mi padre no le gustaba que ella riera”.

desarrolla en un estado de exposición continua, sin la posibilidad de protección o de ejercer su derecho a la privacidad.

La ciudad, en consecuencia, actúa como un espejo de la dinámica de poder patriarcal, es un agente activo en la configuración de las relaciones de poder, facilitándolas y extendiéndolas por todo el entramado urbano. En la novela, Nápoles se configura como un ente que perpetúa y refuerza la fraternidad, sustentando un entorno inherentemente hostil hacia las mujeres. La arquitectura social y urbana de la capital partenopea, entrelazada con sus calles laberínticas y sus espacios indefinidos, se convierte en un cómplice silencioso de la camaradería masculina, “dove la Bestia è in agguato ed è pericoloso smarrirsi senza aver prima imparato a farlo⁴¹” (*Lf*, 2016, p. 112). Por consiguiente, la porosidad de Nápoles actúa como un mecanismo a través del cual la ciudad se alinea con los valores patriarcales, ofreciendo refugio y apoyo a los pactos masculinos, y fomentando el acoso sobre las mujeres sin que estas puedan defenderse, como le sucedía a Amalia cada vez que subía en el autobús.

Erano gli uomini che si incollavano a lei come mosche alle carte appiccicose e giallastre che pendevano nelle macellerie o a perpendicolo sui banchi dei salumieri, zeppe di insetti morti. Risultava difficile tenerli lontani coi calci o coi gomiti⁴² (*AM*, 2015, p. 62-63).

Este contexto permite que las acciones y la violencia contra las mujeres sean minimizadas, ocultadas o incluso normalizadas dentro del espacio público, como protagonizará Delia cuando, tras subir al tranvía, ve cómo Caserta trata de tocar a una mujer:

Ma mi accorsi presto che assecondava le oscillazioni della vettura e si accostava sempre più al corpo della giovane donna. Ora aveva la schiena ad arco, le gambe un po' larghe, il ventre appoggiato alle natiche di lei. [...] Ma, anche quando la ragazza si girò con rabbia malamente contenuta e poi si spinse appena appena più avanti per sfuggirgli, il vecchio non desistette. Attese qualche secondo prima di guadagnare i centimetri persi, quindi congiunse di nuovo la stoffa dei calzoni blu ai jeans di lei. Ricevette un timido gomito nelle costole ma continuò impassibile a fingere di leggere, anzi le spinse con maggior decisione il ventre contro⁴³ (*ibíd.*, p. 84).

41 “Donde la Bestia está al acecho y es peligroso perderse sin haber aprendido primero cómo hacerlo”.

42 “Eran los hombres que se pegaban a ella como moscas a las hojas pegajosas y amarillentas que colgaban en las carnicerías o perpendicularmente en los mostradores de los charcuteros, llenas de insectos muertos. Resultaba difícil mantenerlos alejados con patadas o a codazos”.

43 “Pero pronto me di cuenta de que se adaptaba a los movimientos del vehículo y se acercaba cada vez más al cuerpo de la joven mujer. Ahora tenía la espalda arqueada, las piernas un poco abiertas, el vientre apoyado en las nalgas de ella. [...] Pero, incluso cuando la chica se giró con una rabia mal contenida y luego se movió apenas un poco más adelante para escapar de él, el viejo no desistió. Esperó unos segundos antes de recuperar los centímetros perdidos, luego volvió a unir la tela de sus pantalones azules con los jeans de ella. Recibió un tímido codazo en las costillas, pero continuó impassible fingiendo leer, de hecho, le presionó el vientre con más decisión contra ella”.

Delia llegará a Nápoles para iniciar una investigación “tra uomini dai movimenti non ordinabili, guidati dai lati peggiori del passato di Napoli, quelli non redimibili⁴⁴” (Lf., 2016, p. 40). Quizás por la cautela de moverse en un espacio de hombres, en un entorno hostil y caótico, la mujer desarrolla una necesidad de vigilarse y de contenerse. Las acciones de Delia, meticulosamente descritas en momentos clave de la novela, manifiestan su tendencia inherente a la contención y al autocontrol en un intento de imponer barreras a la porosidad napolitana, orden al caos de sus emociones, incluso en situaciones de profunda vulnerabilidad emocional como el funeral de la madre: “Piansi, battendo una mano quasi a intervalli fissi sul lavandino, come per imporre un ritmo alle lacrime⁴⁵” (AM, 2015, p. 19).

La autovigilancia y la sombra paterna: las estrategias de control

Desde sus primeros años, los recuerdos de infancia de Delia están impregnados de una dualidad aterradora: por un lado, el temor constante a fracasar en la orden paterna de controlar a Amalia y que esta pudiera abandonar el hogar para irse con otro hombre. Este miedo se convierte en un *Leitmotiv* que permea sus recuerdos, modelando su comprensión de las dinámicas afectivas y su visión del mundo adulto. Por otro lado, el terror se proyecta hacia su padre, un miedo a quedarse sola con un “padre furibondo” (ibíd., p. 63). El entorno violento en que Delia creció distorsionó la imagen de la madre, invirtiendo la culpa de la violencia desde el padre-agresor hacia la madre-víctima, e impulsó la vigilancia sobre Amalia y una autovigilancia consciente sobre sí misma⁴⁶: “Nella Delia bambina si sono radicati l’odio e la paura nei confronti di questa vitalità materna che le sembrava la causa della violenza paterna. Cercando di proteggere la madre, e non essendoci mai riuscita, lei riuscirà a bloccare in sé tutti gli aspetti femminili e tenerli che trova pericolosi⁴⁷” (Kobilj Ćuićp, 2021, p.179). El cuerpo de Amalia se convierte en un campo de batalla tras haber sido degradado a un instrumento de atracción, un cuerpo que no se puede contener (AM, 2015, p. 62), un mero reclamo para los hombres que el padre debe controlar al considerarla un objeto que poseer:

[...] ciò che ricordavo con maggior fastidio era il cinema all’aperto, dove andavamo

44 “Entre hombres con movimientos desordenados, guiados por los peores aspectos del pasado de Nápoles, aquellos que no son redimibles”.

45 “Lloré, golpeando una mano casi a intervalos fijos sobre el lavabo, como para imponer un ritmo a las lágrimas”.

46 Ferrante pretende dar una nueva connotación al término vigilancia, eliminando su uso coercitivo y de control represor, y potenciando su significado etimológico, el verbo vigere: “Vigere-questo verbo che indica il dilagare della vita- è nella radice di vigile, di veglia e-ora mi pare- illumina di senso la sorveglianza. Penso alla sorveglianza della donna gravida, della madre sui figli: il corpo sente ad ampio raggio un’onda che si diffonde, e non c’è senso che non sia affettuosamente attivo. [...] Il corpo femminile ha appreso la necessità di vigilarsi, di curare la propria espansione, il proprio vigore” (Lf, 2026, p. 83). Además, Ferrante diferencia entre la “sorveglianza maschile”, que define como una “attività di sentinella, di secondino, di spia” (p. 82), que Delia ejerce sobre su madre, y la “sorveglianza femminile” y que la escritora caracteriza como “una disposizione affettiva di tutto il corpo, un suo distendersi e germogliare sopra e intorno” (ibíd., p. 82), que ejerce sobre sí misma.

47 “En la pequeña Delia se arraigaron el odio y el miedo hacia esta vitalidad materna, que le parecía la causa de la violencia paterna. Intentando proteger a su madre, y sin haberlo logrado nunca, ella conseguirá bloquear en sí misma todos los aspectos femeninos y tiernos que encuentra peligrosos”.

spesso. [...] Quando mio padre si sistemava al suo posto e metteva un braccio intorno alle spalle della moglie, quel gesto mi sembrava l'ultima fortificazione contro una minaccia oscura che presto si sarebbe rivelata⁴⁸ (ibíd., p. 170).

Delia también asumirá ese rol de guardiana (Neri, 2022, p. 159), y como el padre, aprenderá a vigilar a la madre, a detectar cualquier mueca o movimiento que pudiera ser interpretado como seductor o fuera de control. Para la hija, Amalia era una mujer a la que dominar y poseer, además que castigar si lograba escapar de la vigilancia familiar, tal y como ella misma recuerda al inicio de la novela:

Quand'ero piccola trascorrevi il tempo delle sue assenze ad aspettarla in cucina, dietro i vetri della finestra. Smaniavo perché riapparisse in fondo alla via [...]. Se tardava, l'ansia diventava così incontenibile che debordava in tremiti del corpo. [...] 'Quando torni, ti ucciderò', pensavo [...]. Ma poi, appena sentivo la sua voce nel corridoio, sgattaiolavo fuori in fretta per andare a girarle intorno con indifferenza⁴⁹ (AM, 2015, p. 11).

Asimismo, la protagonista, marcada profundamente por experiencias pasadas de violencia, trata también de controlar su propio comportamiento y contener sus emociones, pues Delia es “una persona contratta in ogni muscolo, in ogni parola; gentile e gelata, affettuosa e distante⁵⁰” (Lf, 2016, p. 19). Sus impulsos están meticulosamente calculados, ejerciendo una vigilancia constante sobre sí misma, lo que se manifiesta tanto en su expresión física como en su interacción con el mundo que la rodea. Este control férreo es, en parte, una táctica de autoprotección, una manera de sobrevivir en un entorno que percibe como adverso o, cuanto menos, desafiante.

Es precisamente esta vigilancia la que la lleva a oscilar entre extremos emocionales, como un mecanismo de defensa intrincado que le permite navegar y gestionar el torbellino de sentimientos que la habitan. Este intento de disciplinar su cuerpo y sus emociones revela, además, su temor a ser desbordada por sensaciones que podrían desencadenar una pérdida total del control y que, desde niña, y como consecuencia de la agresión que sufrió, trata de controlar: “[...] ebbi paura che tutto il corpo si scatenasse contro di me, con una furia autodistruttiva che da bambina avevo sempre temuto e che avevo cercato di governare crescendo⁵¹” (AM, 2015, p. 48).

48 “[...] lo que recordaba con mayor molestia era el cine al aire libre, donde íbamos a menudo. [...] Cuando mi padre se acomodaba en su lugar y ponía un brazo alrededor de los hombros de su esposa, ese gesto me parecía la última fortificación contra una amenaza oscura que pronto se revelaría”.

49 “Cuando era pequeña, pasaba el tiempo de sus ausencias esperándola en la cocina, detrás de los cristales de la ventana. Me impacientaba por verla reaparecer al final de la calle [...]. Si se demoraba, la ansiedad se volvía tan incontenible que se desbordaba en temblores del cuerpo. [...] ‘Cuando vuelvas, te mataré’, pensaba [...]. Pero luego, en cuanto oía su voz en el pasillo, salía corriendo rápidamente para rodearla con indiferencia”.

50 “Una persona tensa en cada uno de sus músculos, en cada palabra; amable y fría, cariñosa y distante”.

51 “Tuve miedo de que todo el cuerpo se desatara contra mí, con una furia autodestructiva que de niña siempre había temido y que había intentado controlar al crecer”.

Las estrategias de autocontrol que Delia implementa en su vida adulta no solo emergen como un reflejo de su lucha interna, sino que también son el resultado directo de haber absorbido y replicado los patrones de vigilancia que presencié en su infancia, particularmente aquellos ejercidos sobre Amalia. Este aprendizaje involuntario se manifiesta en cómo Delia ha interiorizado la necesidad de supervisarse, una práctica arraigada en la observación de la madre, quien, a su vez, también ejercía un riguroso autocontrol para evitar la ira del marido: “Le doveva essere stato difficile scegliersi il riso, le voci, i gesti che il marito potesse tollerare. Non si sapeva mai cosa andava bene, cosa no⁵²” (ibíd., p.121). Siguiendo el análisis de Elizabeth Alsop, en las novelas de Ferrante, como *L'amore molesto* o *I giorni dell'abbandono*, se perpetúa la idea del cuerpo como elemento rebelde y desafiante y, por tanto, merecedor de castigo y vigilancia (Alsop, 2014, p. 468). Los gestos o las miradas de Amalia eran interpretados como un mecanismo de seducción, un reclamo para los hombres que el padre debe controlar y encontrar así una justificación a la violencia. Dependiendo de la situación, Amalia exhibía o escondía su cuerpo, que se percibe como desobediente y que, por tanto, hay que castigar (Lf, 2016, p. 20). La madre ocultaba el cuerpo bajo una apariencia poco ostentosa y visiblemente descuidada⁵³, como Delia recuerda, “per l'abitudine a non rendersi piacente, [...] per placare la gelosia di mio padre⁵⁴” (AM, 2015, p. 31), pero, a su vez, se concedía pequeñas licencias que escapaban del control y de la disciplina paterna, como un desafío, sutil y persistente, contra las restricciones y la tenaz vigilancia impuesta sobre ella: “Quando andavamo al cinema senza di lui, mia madre non rispettava nessuna delle regole che le aveva imposto: si guardava intorno liberamente, rideva come non doveva ridere e chiacchierava con sconosciuti [...]”⁵⁵ (ibíd., p. 170).

Son los actos cotidianos de rebelión de Amalia, aparentemente menores pero profundamente significativos, los que podrían arrojar luz sobre el enigmático misterio que rodea su muerte. En su búsqueda incesante de respuestas, Delia se reúne con su padre y es conocedora de que este continuaba vigilando a Amalia, con una obsesión perturbadora, hasta el punto de presentarse en su casa unos días antes de que se produjera el misterioso fallecimiento. Intrigada, Delia pregunta al padre el motivo de su visita y este responde que se presentó allí “per ammazzarla. Perché pensava di godersi la vecchiaia lasciandomi a marcire in questa stanza⁵⁶” (ibíd., p. 142). Esta confesión además de evidenciar el control patológico que el padre ejercía sobre Amalia, plantea una interpretación más

52 “Debió haber sido difícil para ella elegir las risas, las voces, los gestos que su marido pudiera tolerar. Nunca se sabía qué estaba bien y qué no”.

53 Delia examina las prendas de una bolsa de ropa sucia de Amalia que, como Ferrante explica, son objetos que muestran “uno stato di precarietà sottoproletaria” de los años de la posguerra: “Cominciai a estrarre, indumento dietro indumento, con un lieve ribrezzo, tutta la biancheria intima di mia madre: vecchie mutande bianche e rosa, con molti rattoppi ed elastici antiquati che apparivano qua e là dalla stoffa scucita, come binari negli intervalli tra un tunnel e l'altro; reggiseni sformati e usurati; canottiere bucate; elastici per tener su le calze, di quelli che si usavano fino a quarant'anni fa e che lei conservava inutilmente; collant in uno stato penoso; sottovesti fuori moda e fuori commercio da tempo, stinte, coi merletti ingialliti” (AM, 2015, p. 30).

54 “Por la costumbre de no hacerse atractiva, [...] para aplacar los celos de mi padre”.

55 “Cuando íbamos al cine sin él, mi madre no respetaba ninguna de las reglas que él le había impuesto: miraba libremente a su alrededor, reía de manera que no debía reír y charlaba con desconocidos [...]”.

56 “Para matarla. Porque pensaba disfrutar de la vejez dejándome pudrir en esta habitación”.

compleja sobre el fallecimiento de esta. Desde una perspectiva analítica, su muerte podría interpretarse como un acto autodeterminado de suicidio. Amalia, víctima de violencia reiterada por parte del hombre, continúa siendo objeto de hostigamientos y amenazas de muerte, incluso dos décadas después de su separación. En este contexto, el suicidio se revela como una elección radical frente a una existencia marcada por la opresión y la violencia, como la manifestación suprema de rebeldía frente al padre de Delia. Este acto, en su esencia, se erige como una declaración de autonomía: Amalia elige ejercer el control supremo sobre su destino, protagonizando así el acto de libertad más significativo de su vida: la autodeterminación sobre su propia existencia, la elección de su muerte.

Conclusiones

La novela de *El amor molesto* desentraña las complejidades de la existencia de las mujeres bajo el yugo de la mirada patriarcal, a través de la intrincada relación entre Delia y Amalia. Este análisis ha demostrado cómo la narrativa, a través de una temporalidad fragmentada, entrelaza la reconstrucción del trauma de Delia con el proceso de desvelar y reconciliarse con la verdadera identidad de Amalia, culminando en un acto de reparación transformador. La dualidad de esta travesía se manifiesta dentro de un marco dominado por la influencia opresiva de la masculinidad, donde la violencia se convierte en un lenguaje cotidiano que forma y, sobre todo, deforma las relaciones. El estudio pone de relieve la noción de *fratría* como un mecanismo de consolidación de una camaradería masculina que perpetúa la violencia hacia las mujeres, utilizando el amor y el afecto como herramientas de control, subyugación y desfiguración. Además, la ciudad de Nápoles, descrita como un espacio líquido y poroso, actúa no solo como un telón de fondo sino como un personaje que refleja y amplifica la dinámica de poder patriarcal. La interacción de Delia con esta ciudad revela cómo los entornos urbanos, lejos de ser neutrales, están impregnados de las mismas fuerzas opresivas que configuran las relaciones personales, enfatizando la imposibilidad de un refugio tanto para ella como para Amalia.

A pesar de ello, es posible afirmar que *El amor molesto* es una obra de resistencia y transformación. A través de la figura de Delia, Ferrante no solo hace una crítica a las estructuras patriarcales, sino que también propone un camino hacia la liberación a través del reconocimiento y la aceptación de la complejidad materna. La conclusión de Delia, "Yo soy Amalia", simboliza un acto de amor y el reconocimiento de su propia identidad compuesta, marcada pero no definida por el trauma y la violencia. La obra, por tanto, ofrece una poderosa reflexión sobre la resistencia y la resiliencia femeninas, abordando el desafío de hallar la propia voz subjetiva en un contexto saturado de violencia contra las mujeres.

Bibliografía

- » Alario Gavilán, M. (2018). La influencia del imaginario de la pornografía hegemónica en la construcción del deseo sexual masculino prostituyente: un análisis de la demanda de prostitución. *Asparkia*, 33, pp. 61-79
- » Alsop, E. (2014). Femmes Fatales: "La fascinazione di morte" in Elena Ferrante's *L'amore molesto* and *I giorni dell'abbandono*. *Italica*, 91(3), pp. 466-485.
- » Amorós, C. (1990). Violencia contra las mujeres y pactos patriarcales. En V. Maquieira d'Angelo y C. Sánchez Muñoz (Eds.), *Violencia y sociedad patriarcal* (pp. 39-53). Pablo Iglesias
- » Amorós, C. (1992). Notas para una teoría nominalista del patriarcado. *Asparkia*, 1, pp.41-58.
- » Benedetti, L. (2007). *The Tigress in the Snow. Motherhood and Literature in Twentieth-Century Italy*. University of Toronto Press.
- » Benjamin, W. (1986). *Reflections: essays, aphorisms, autobiographical writing*. Schocken.
- » Chemotti, S. (2009). *L'inchiostro bianco. Madri e figlie nella narrativa italiana contemporanea*. Il poligrafo.
- » De Miguel, A. (2021). *Ética para Celia. Contra la doble verdad*. Ediciones B.
- » De Rogatis, T. (2014). L'amore molesto di Elena Ferrante. Mito classico, riti di iniziazione e identità femminile. *Allegoria*, 69-70, pp. 273-308.
- » De Rogatis, T. (2018). *Elena Ferrante. Parole Chiave*. Edizione e/o.
- » Di Salvo, F. (2019). *Elena Ferrante e la poetica dell'assenza*. Lo Specchio di Carta. Osservatorio sul Romanzo Italiano Contemporaneo. <https://lospicchiodicarta.it/2019/10/08/elena-ferrante-e-la-poetica-dellassenza/>.
- » Dottorini, D. (2010). La imagen oscura *Nachleben* y dialéctica de la modernidad en *Neapel* de Walter Benjamin. *III Seminario internacional Políticas de la memoria: Recordando a Walter Benjamin. Justicia, Historia y Verdad*. http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2010/10/mesa-45/dottorini_mesa_45.pdf
- » Echeburúa, E., Amor, P. J. (2019). Memoria traumática: estrategias de afrontamiento adaptativas e inadaptativas. *Terapia psicológica*, 37(1), pp. 71-80.
- » Ferrante, E. (2015 [1992]). *L'amore molesto*. Edizione e/o.
- » Ferrante, E. (2016 [2003]). *La frantumaglia*. Edizioni e/o.
- » Giorgio, A. (2002). The passion for the Mother. Conflicts and Idealisations in Contemporary Italian Narrative. En A. Giorgio (Ed), *Writing Mothers and Daughters. Renegotiating the Mother in Western European Narratives by Women* (pp. 119-154). Bergham.
- » Hartmann, H. (1979). Un matrimonio mal avenido: hacia una unión más progresiva entre marxismo y feminismo. Fundació Rafael Campalans. *Papers de la Fundació*, 88, pp. 1-32.
- » Herranz Velázquez, F (2023). La amistad masculina y la fraternía. Una mirada histórica al origen de la Modernidad. *Ex æquo*, 48, pp.149-162.

- » Kobilj Ćuić, S. (2021). Il corpo materno nell'Amore Molesto di Elena Ferrante. *Palimpsest. International Journal for Linguistic, Literary and Cultural Research*, 6(12), pp. 177-184.
- » Lagarde y de los Ríos, M. *Claves feministas para la negociación en el amor*. Siglo veintiuno editores.
- » Marras, M. (2008). Corporeità, femminile e femminismo in Disìo di Silvana Grasso e L'amore molesto di Elena Ferrante. *Narrativa*, 30, pp. 151-163.
- » Neri, A. (2022). La malattia d'amore per la madre: Elena Ferrante fra il mito greco e i romanzi contemporanei. En L. Neri (dir.), *Il nuovo Nautilus. Studi e ricerche del Liceo Torricelli-Ballardini-Faenza* (pp. 153-168). Minerva.
- » Ortega y Gasset, J. (2011 [1964]). *Estudios sobre el amor*. Edaf
- » Parisi, L. (2017). Trauma e riparazione nell'Amore molesto di Elena Ferrante. *Studi Novecenteschi*, 44(93), pp. 167-188.
- » Rich, A. (2019 [1976]). *Nacemos de mujer. La maternidad como experiencia e institución*. Traficantes de sueños.
- » Tartaglione, M. (2012). La città "molesta" di Elena Ferrante. En M. Barengi, G. Langella, y G. Turchetta (Eds.), *La città e l'esperienza del moderno. Tomo III* (pp. 347-358). ETS.
- » Tartaglione, M. (2013). La "guerra amorosa" tra madri e figlie. Figurazioni letterarie del materno nella narrativa italiana contemporanea [Tesis doctoral, Università degli Studi di Napoli Federico II] <http://www.fedoa.unina.it/9440/>