

**LENÙ Y LILA: ANÁLISIS DE LA REPRESENTACIÓN DE LA
AMISTAD FEMENINA EN *LA AMIGA ESTUPENDA DE ELENA*
FERRANTE**

AIDA MARÍA GONZÁLEZ ROSSI

Trabajo de Fin de Máster dirigido por

Matilde Martín González

Máster Universitario en Estudios de Género y Políticas de Igualdad

Curso académico 2019-2020

Convocatoria de julio 2020

RESUMEN

Este trabajo de fin de máster analiza la representación de la amistad femenina en *La amiga estupenda* (2011) de Elena Ferrante (Nápoles, 1943), primer volumen de *Dos amigas* (2011-2014), la tetralogía en la que la autora italiana construye un vínculo entre dos mujeres que durará prácticamente toda la vida, así como el universo femenino que la autora utiliza como telón de fondo de la saga. Este relato de más de 2.000 páginas es concebido, además, como la autobiografía de Lenù, quien ejerce como una de las protagonistas y narradora simultáneamente y decide escribir todo lo que ha vivido con su amiga Lila. Este ejercicio de escritura, así como la concepción de Lila y ella misma como un sujeto narrativo unitario, da lugar a un texto en el que la narradora indaga en su propia identidad y en su enfrentamiento, en comunidad con su amiga, con las barreras del género y la clase social. La interdependencia de este vínculo provoca que el análisis de su identidad sea paralelo al análisis de la identidad de su amiga. El análisis de la novela se apoya en tres ejes teóricos principales: la conceptualización de la amistad femenina y su comparación con el concepto clásico de amistad y con una visión más contemporánea de este en la que surge obligatoriamente la noción de “sororidad”, una breve revisión de las principales características de la autobiografía femenina y la relación de estas con la obra narrativa de Elena Ferrante.

Palabras clave: *La amiga estupenda*, amistad femenina, autobiografía femenina, Elena Ferrante, género.

ABSTRACT

This master's dissertation analyses the representation of feminine friendship in *La amica stupenda* (2011) by Elena Ferrante (Naples, 1943), the first volume of *Dos amigas* (2011-2014), the tetralogy in which the Italian author constructs a bond between two women that will last all their lives, as well as the feminine universe that Ferrante uses as the backdrop for the series. This story of more than 2.000 pages is conceived as the autobiography of Lenù, who acts as one of the protagonists and the narrator simultaneously and decides to write down everything she has lived with her friend Lila. This writing exercise, as well as the understanding of Lila and herself as a unified narrative subject, creates a text in which the narrator investigates her own identity and her confrontation, alongside her friend, with the impediments of gender and social class. The interdependence in this bonding causes a parallel understanding of her identity and her friend's. The analysis of the book revolves around three main ideas: the conceptualization of female friendship compared with the classic concept of friendship and with a more contemporary vision in which the notion of "sorority" is addressed, a brief review of the main characteristics of female autobiography and, finally, the connection between these and the narrative work of Elena Ferrante.

Key words: *La amica stupenda*, female autobiography, female friendship, Elena Ferrante, gender.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN.....	5
2. LA AMISTAD COMO EXPERIENCIA Y COMO REPRESENTACIÓN.....	13
2.1. Los amigos.....	13
2.2. Las amigas.....	16
3. LA AUTOBIOGRAFÍA FEMENINA. UNA BREVE REVISIÓN.....	26
4. LA FICCIÓN DE ELENA FERRANTE Y LA AUTOBIOGRAFÍA.....	34
5. <i>LA AMIGA ESTUPENDA</i> : ANÁLISIS TEXTUAL Y PROCEDIMIENTOS NARRATIVOS.....	42
6. CONCLUSIONES.....	63
7. BIBLIOGRAFÍA.....	67

CAPÍTULO 1. INTRODUCCIÓN

No se conoce el rostro de Elena Ferrante (Nápoles, 1943). Tampoco su verdadero nombre, ni su ocupación, posición social o detalles concretos sobre su vida. Celia Filipetto, traductora al español de la saga *Dos amigas* (2011-2014), se refiere a ella como “novelista ausente” (2016, p. 9), aunque esta ausencia que ha reverberado en los medios de comunicación como un fenómeno extraño es discutible. Si bien la autora no concede entrevistas en persona ni quiere que los hechos contados en sus novelas sean comparados con su vida personal, su obra es concebida como un proyecto de exploración de su identidad y, como ella misma explica, de su *frantumaglia*.¹ En la narrativa europea por la que transitamos ahora mismo, pocas escrituras se revelan tan íntimas, tan dirigidas hacia lo privado y hacia lo relacional, como la de Elena Ferrante. La autora napolitana emprendió en 2011 un proceso que, adquiriendo las características de la novela por entregas, desembocaría en lo que el documental de Giacomo Durzi califica como “*Ferrante fever*”.² La “fiebre Ferrante” trasladó a una autora que ya era reconocida en Italia a la fama internacional y la crítica descubrió en la saga *Dos amigas* a una “novelista ausente,” como indica Filipetto, que, sin embargo se hace muy presente en un relato completo, sin censuras ni omisiones intencionadas, de la intimidad de dos mujeres que crecen en un barrio periférico del Nápoles de los años 50 del siglo XX. A través de la narración de la protagonista, Elena Greco, planteada como el ejercicio de escritura que esta lleva a cabo con la finalidad de contar todo lo que ha vivido con su amiga de la infancia, Raffaella Cerrullo, los lectores y las lectoras asisten a la disección de un vínculo complejo y único. Elena, o Lenù, se enfrenta desde la infancia al vértigo que Raffaella, o Lila, le provoca: su amiga es a la vez un hogar y un lugar al que se siente incapaz de llegar. La amistad que surge en la infancia entre estos personajes es, para ambas, un territorio inabarcable e inexplicable, un escenario sobre el que se despliegan unas reglas que no están escritas en ningún sitio y que aun así ellas sienten nítidas, adheridas a sus vidas. *La amiga estupenda*

¹ El concepto de “*frantumaglia*” da título a la recopilación de cartas y entrevistas de Elena Ferrante, *La frantumaglia: un viaje por la escritura*, publicado por Lumen en 2017. Hace referencia a la maraña de experiencias e ideas que, presentes en la identidad de una persona, aún no han sido verbalizadas ni han pasado siquiera por un proceso de planificación textual. Explico esto detalladamente en el capítulo 4.

² *Ferrante Fever* (2017) es un documental en el que Giacomo Durzi repasa la repercusión y el éxito internacional de la narrativa de Ferrante, haciendo especial hincapié en la saga *Dos amigas* (2011-2014). En el documental figuras como Roberto Saviano, Jonathan Franzen y Hillary Clinton hablan sobre la obra de la autora napolitana.

(2011), cuyo título ha sido utilizado por HBO para la adaptación a serie de la tetralogía, es el primer volumen de la saga y, por lo tanto, narra el nacimiento de la amistad de dos personajes cuyas vidas se recorren de principio a fin, o, lo que es lo mismo, desde que un día se hacen amigas a través de un peligroso rito de iniciación hasta que Lila, a los 60 años, decide desaparecer sin dejar rastro. Aunque *Dos amigas* (2011-2014) se concibe como la autobiografía ficticia de Lenù, resulta lógico que el relato empiece y termine con el principio y el fin de la presencia de su amiga, como si estos momentos se le revelaran a la narradora como una suerte de nacimiento y muerte. La tetralogía narra la gestación de dos identidades que se conformaron en un diálogo que duró casi 60 años.

Dos amigas (2011-2014) es el relato de una narradora que, tras la desaparición de su amiga, decide contar todo lo que han vivido juntas. Durante este arduo ejercicio, Lenù nos retrata sus propias contradicciones, pues si bien está intentando invocar a su amiga a través de lo que hay de ella en sí misma, durante gran parte de su vida ha tratado de borrar la influencia de Lila. Como si reconociera que esta es imborrable y que ambas conforman algo que aún no sabe nombrar, la narradora emprende un recorrido por toda su vida que se solapa con un recorrido por la vida de su amiga. Ambas vidas, de hecho, transcurren así, agitándose mutuamente, permeándose, encontrándose y desencontrándose, como dos plantas que crecen enredadas. En este trabajo indagaré en el retrato de la amistad entre mujeres, encarnada en Lenù y Lila, en *La amiga estupenda* (2011), novela que comienza cuando ambos personajes tienen cinco años y termina cuando, a los 17, Lila contrae matrimonio con uno de los jóvenes del barrio, pues en este primer título se hallan las claves de la dinámica de la relación de Lila y Lenù. La amistad entre mujeres ha sido históricamente un territorio controvertido en el que entran en juego muchos de los estereotipos asociados a las mujeres. Esta ha sido representada como escenario de rivalidad, como sustitutivo del amor erótico heterosexual y como un vínculo homogéneo. *La amiga estupenda*, mostrando las particularidades de la amistad de Lenù y Lila y el esfuerzo de Lenù por ser capaz de, al menos, contar lo que es Lila para ella, evidencia que la experiencia de una amistad no es extrapolable a otra. El vínculo de estos dos personajes, además, se propone como una asociación que promete cambiarles la vida a las protagonistas o, lo que es lo mismo, permitirles la identificación de las barreras que el género y la clase les imponen y la ruptura de estas. En *La amiga estupenda*, las dos amigas se enfrentan a la dificultad de continuar con sus estudios, ya que son mujeres y además pertenecen a una clase social que les imposibilita, en principio, el acceso a una educación de calidad. Así, su amistad se convierte en un refugio, en el reconocimiento de una igual con la

que unir esfuerzos y huir de los dictámenes de su género y su clase. Marilyn Friedman asegura que la amistad puede ser subversiva, pues posibilita el apoyo de formas de vida que no son acogidas por otros círculos como la familia (1989, p. 288). Betlem Cuesta Cremades y Ángela Lorena Fuster Peiró entienden que las “amistades políticas” (2010, p. 120) femeninas también son un camino que las ayuda a salir de la “sombra de lo privado” (2010, p. 119).

Esta idea de la amistad femenina choca con la concepción de la amistad entre mujeres presente en los productos culturales elaborados bajo la mirada masculina. Por ello, la escritura de Ferrante resulta rompedora al alumbrar lo que está oculto, los márgenes, lo que no ha sido representado literariamente sobre la amistad femenina. En la narrativa contemporánea encontramos otros ejemplos interesantes que indagan en la cuestión de la amistad femenina, tanto en las relaciones de grupos de amigas como entre “mejores amigas”. Por ejemplo, Mónica Ojeda explora en *Mandíbula* (2018) el vínculo de un grupo de amigas que rompe sus propios límites a través de juegos y ritos relacionados con los *creepypasta*.³ *Panza de burro* (2020) de la canaria Andrea Abreu dibuja una relación de “mejores amigas” en la que, como en el caso de Lila y Lenù, la amistad se le revela a la narradora como un espacio salvaje de límites difusos que se torna indivisible de su propia identidad. En *Daniela Astor y la caja negra* (2013) de Marta Sanz, de forma paralela a un falso documental novelado sobre el destape español, Catalina y Angélica juegan en secreto a ser Daniela Astor y Gloria Adriano, dos actrices que investigan los límites del pudor y de su propio vínculo. Cristina Sánchez-Andrade, a su vez, crea en *Alguien bajo los párpados* (2017) una ficción cuyo esquema es similar al de *Dos amigas*: la narración parte de la vejez de las dos protagonistas y se dirige al pasado para recorrer la historia de su amistad. Otros ejemplos del ámbito hispánico son *Nubosidad variable* (1992) de Carmen Martín Gaité, novela epistolar en la que se reconstruye una amistad interrumpida décadas antes del reencuentro, y la antología *Cuentos de amigas* (2009) de Laura Freixas. En esta antología se recogen relatos sobre la amistad femenina de grandes figuras de la literatura en lengua castellana del siglo XX,⁴ resultando un mosaico de representaciones de la amistad entre mujeres de diferentes edades y clases sociales y en

³ Los *creepypasta* son historias breves de terror que se comparten en diferentes sitios de Internet (desde blogs o foros hasta YouTube). Estos relatos juegan con los límites entre realidad y ficción, y por ello se han convertido en las “leyendas urbanas” de Internet. Los *creepypasta* suelen tratar temas variados, pero es muy común que narren experiencias relacionadas con Internet o con videojuegos.

⁴ El volumen lo conforman Rosa Chacel, Carmen Martín Gaité, Josefina Aldecoa, Cristina Peri Rossi, Cristina Fernández Cubas, Soledad Puértolas, Nuria Amat, Lucía Etxebarría, Espido Freire, Esther Tusquets, Paloma Díaz-Mas, Clara Sánchez, Juana Salabert, Flavia Company y Luisa Castro.

diferentes situaciones. Fuera del ámbito hispánico, encontramos obras como *El abanico de seda* (2009) de la autora chino-americana Lisa See, una sutil representación de la amistad de dos mujeres chinas durante el siglo XIX que, a través del *nu shu*,⁵ pueden compartir sus pensamientos y malestares con respecto al matrimonio y la maternidad al margen de la autoridad masculina. *Tiempos de swing* (2017) de Zadie Smith relata la amistad de dos mujeres nacidas de matrimonios mixtos en el barrio de Willesden, en el norte de Londres. Ambas sueñan con ser bailarinas y, como ocurre en la novela de Ferrante, es la narradora quien siente que se encuentra bajo la sombra del talento de su amiga. En *Purga* (2010), la finlandesa Sofi Oksanen construye una relación de amistad entre Aliide Truu, una anciana, y Zara, una veinteañera rusa víctima del tráfico de mujeres que acude a su casa, ubicada en las lindes del bosque, en busca de ayuda. Otro ejemplo significativo es *Amigas*⁶ de Fay Weldon, novela ya clásica dentro del panorama literario feminista en la que la autora inglesa explora las vidas de tres amigas que se conocen en la infancia y cuya amistad sobrevive a matrimonios convulsos, a amantes compartidos y a unas maternidades que parecen diluir su vínculo. Estos son solo algunos ejemplos de una temática que está siendo reelaborada por las autoras, pues, como expondré en el siguiente capítulo, la amistad femenina ha sufrido, en el orden de la representación cultural, los estereotipos de la rivalidad entre mujeres y de la homogeneidad de las relaciones femeninas que se colocan fuera del ámbito amoroso, así como la invisibilización de la dimensión relacional. Ya lo denunció Virginia Woolf al exponer que “las mujeres siempre son presentadas desde el punto de vista de sus relaciones con los hombres” (1986, p. 60)⁷. Es decir, las amistades entre mujeres se entienden como vínculos orientados hacia las relaciones heterosexuales, como sustitutivo o preparación, o a través de la óptica que rige estas relaciones amorosas, sin contemplar la existencia de una lógica propia que suscita unas amistades que, como expondré a lo largo de este trabajo, pueden resultar subversivas y enfrentarse al orden patriarcal.

⁵ El *nu shu* o “escritura de mujeres” es un sistema de escritura silábico (a diferencia del chino tradicional, el *nu shu* es fonético) que fue usado en secreto por las mujeres en la región china de Hunan. El *nu shu* se transmitía normalmente de madres a hijas y, aunque se estima que fue inventado en el siglo III ante la prohibición a las mujeres de usar el *nan shu* o “escritura de hombres”, el carácter secreto de esta escritura hizo que no se conociera fuera de China hasta el año 1983.

⁶ La publicación original de esta obra en inglés, *Female Friends*, es de 1975.

⁷ La cita se extrae de *Una habitación propia*, publicada originalmente en inglés como *A Room of One's Own* (1928).

Asimismo, en la obra narrativa de Ferrante, constituida por *El amor molesto* (1982), *Los días del abandono* (2002), *La hija oscura* (2018) y la tetralogía *Dos amigas* (2011-2014), destaca la presencia de un “yo femenino” que escribe su propia historia. Es decir, sus narradoras no son concebidas como voces narrativas al uso sino que, con posterioridad a los hechos relatados, están dejando testimonio de lo vivido. Sus novelas toman, por lo tanto, algunos rasgos propios de la autobiografía, pues la ausencia del pacto autobiográfico,⁸ así como de la identidad de la autora, no imposibilitan que su obra cumpla con las principales características de la autobiografía femenina que expondré en el capítulo 3. La voluntad de las narradoras de Ferrante no suele ser la de dejar un simple testimonio: su escritura les permite dar vueltas sobre sí mismas e indagar en aspectos de su identidad que aún no han sido verbalizados. Así, Delia, la protagonista de *El amor molesto* (1982), escribe sobre los hechos acontecidos justo después de la muerte de su madre para comprender cuál es la problemática que la lleva a sentirse repelida y a la vez atraída por el recuerdo de esta. Para ello, la narradora debe acudir a su infancia y adolescencia, descubriendo las conexiones entre diferentes hechos a través de la escritura. Lo mismo ocurre con Olga, la protagonista de *Los días del abandono* (2002), quien relata, para comprenderla, la experiencia de abandono amoroso que sufre cuando su marido se marcha de casa, y con Leda, la narradora que intenta explicarse a sí misma en *La hija oscura* (2018) por qué le robó la muñeca a una niña en la playa. Sin embargo, la forma autobiográfica en la narrativa de la napolitana cobra especial relevancia en la tetralogía *Dos amigas* (2011-2014), compuesta por *La amiga estupenda* (2011), *Un mal nombre* (2012), *Las deudas del cuerpo* (2013) y *La niña perdida* (2014). En los cuatro títulos, Lenù relata diferentes partes de su vida, coincidiendo estos con la infancia, la adolescencia y primera adultez, la edad adulta y la madurez. En este sentido, la saga podría enmarcarse dentro del género de la novela de formación o *Bildungsroman*,⁹ teniendo en cuenta que, bajo el pretexto del relato de la relación de Lenù y Lila, Ferrante elabora una

⁸ El concepto de “pacto autobiográfico” de Philippe Lejeune hace referencia a un acuerdo tácito de lectura entre el autor o la autora del texto y los lectores y lectoras. Así, al determinar que un texto es autobiográfico, la autora o el autor explicita que lo que va a relatar en el texto pertenece a su vida, es decir, que es él o ella el sujeto narrativo. Lejeune distingue entre el pacto autobiográfico y el novelesco (en el que se acuerda que los hechos narrados pertenecen al orden de la ficción). En las últimas décadas ha surgido el género de la “autoficción”, el cual juega precisamente con el pacto autobiográfico: se entiende que el sujeto narrativo es el autor o la autora del texto, pero no se establece que los hechos contados pertenezcan a la vida de este o de esta.

⁹ El *Bildungsroman* o “novela de formación” es un género literario cuya temática principal es “la representación literaria de las experiencias de un joven protagonista, desde su niñez o adolescencia hasta su madurez, en un proceso de aprendizaje cuya finalidad es lograr la consolidación de la personalidad del individuo” (Gómez Viu, 2009, p. 108).

narración en la que se repasan las experiencias de Lenù desde la infancia hasta la madurez, haciendo hincapié en la gestación de su individualidad y en su recorrido como estudiante y como escritora. La salvedad es, como ya he comentado, que Lenù es quien escribe su propia novela: en el prólogo de *La amiga estupenda*, la narradora explica que, tras recibir la noticia de la desaparición de Lila, ha decidido escribir todo lo que han vivido juntas. Lo que llega a nuestras manos es, ficticiamente, lo que el personaje ha escrito. ¿Qué importancia tiene la forma autobiográfica en el proyecto literario de Elena Ferrante? ¿La elección de esta forma es casual o responde a las características de la narrativa de la autora? ¿Qué relación hay entre la elección de este género y la elección de la gestación de una amistad entre mujeres como tema principal de *La amiga estupenda*? En los siguientes capítulos, analizo estas cuestiones, con la finalidad de realizar un análisis textual de *La amiga estupenda*, desde tres perspectivas: la conceptualización de la amistad entre mujeres y sus diferencias con el concepto clásico de amistad, las principales características de la autobiografía femenina y la presencia de estas en la obra narrativa de Elena Ferrante. En el capítulo 2, por lo tanto, analizo el concepto general de amistad y lo opongo a la conceptualización de la amistad entre mujeres y a los principales estereotipos a los que estos vínculos se enfrentan con la finalidad de esbozar las claves de una representación que no esté vinculada a estos y que no construya las relaciones entre mujeres desde la lógica de las relaciones románticas heterosexuales. En estas claves se apoyará mi posterior análisis de la representación de la amistad femenina en *La amiga estupenda*, pues, como explicaré, la amistad entre mujeres y la amistad entre hombres no solo difiere en el orden representativo sino que también difiere en la experiencia y en las posibilidades políticas de cada una. En el capítulo 3 haré una breve revisión de las principales características de la autobiografía femenina con la intención de explorar por qué la autobiografía femenina es un género literario que dialoga, a modo de contra-narrativa, con la cultura patriarcal. La autobiografía femenina permite que sean las mujeres quienes se enuncien a sí mismas, quienes den forma, en el orden representativo, a sus identidades y a los márgenes que habitan. En este sentido, para analizar cualquier obra de Elena Ferrante es importante conocer las características textuales y subtextuales del género autobiográfico femenino, ya que la autora juega con él para construir precisamente un “yo femenino” que se introduce en su propia identidad y en su intimidad buscando alumbrar unas experiencias que no han sido exploradas dentro del ideario masculino. El capítulo 4 aborda la relación de estas características con la obra narrativa de Elena Ferrante, haciendo especial hincapié en el porqué de su uso ficcional de la autobiografía, en el universo femenino que aparece como telón de fondo en sus novelas,

en su idea de “vigilancia femenina” y en la relación de la “*frantumaglia*” con algunas de las características de la autobiografía femenina recogidas en el capítulo anterior. De este modo, en el capítulo 5 analizo *La amiga estupenda* a partir de las claves que esbozo en los capítulos anteriores con el fin de determinar si la amistad de Lenù y Lila, en los términos en los que Ferrante la construye, es un reflejo de la concepción androcéntrica de la amistad entre mujeres o si, por el contrario, la centralidad de esta en el relato y el uso de la forma autobiográfica responden a otro tipo de representación de estos vínculos.

CAPÍTULO 2. LA AMISTAD COMO EXPERIENCIA Y COMO REPRESENTACIÓN

2.1. Los amigos

Elizabeth Porter (1999) define la amistad como el acto de escoger a “otro (u otra) yo” (p. 67). Cuando tenemos una amiga o un amigo, hacemos nuestra su vida, nos reflejamos en sus cualidades y reflexionamos acerca de sus defectos como si reflexionáramos acerca de los nuestros. Ese “yo” exterior comparte nuestros fines, nuestros compromisos y nuestra idea del “buen vivir”, dando lugar así a una forma de vida que puede llegar a ser cooperativa (p. 79). La idea de una amistad que parte del yo ya fue planteada por Aristóteles, quien entendía que los lazos de amistad debían darse entre personas del mismo género. Aristóteles, además, limitó la amistad al género masculino, siendo esta uno de los bienes más preciados en la Antigüedad, pero solo para y entre hombres, quienes podían, a través de este y de otros dones, alcanzar la virtud.¹⁰ Josepa Cucó Giner (1995) también sitúa el género en el centro del concepto de amistad, pero lo hace junto a otros tres factores estructurales: el parentesco, el ciclo de vida y las clases sociales. Estos cuatro factores inciden tanto en las posibilidades que tiene una persona de establecer amistades como en el tipo de amistad que esta puede desarrollar. La amistad es, además, una relación “extradoméstica” difícil de conceptualizar, ya que es una relación informal que “parece carecer de formulación y de regulación social” (p. 47). No existe nada que dicte que otra persona es susceptible de ser nuestra amiga: la amistad no surge a partir de una relación de parentesco (de hecho, suele diferenciarse de estas relaciones, aunque en raras ocasiones pueden solaparse) ni a partir de una interacción continuada en el tiempo (se distingue al amigo o a la amiga del o la colega, por ejemplo).

¿Qué es, entonces, la amistad? ¿Es una forma de alcanzar la virtud, de completarnos, de establecer un diálogo que nos permita emprender un viaje intelectual? ¿Es una forma de tejer redes de cooperación en las que el otro o la otra se convierte en un “yo”? ¿O es, simplemente, afecto? La concepción de la amistad que se utilizaba en la Antigüedad se nos revela, desde una mirada actual, como androcéntrica: se coloca la amistad en la esfera pública, como parte operante de la política y de la dialéctica. Se concibe, por lo tanto, en el mundo masculino, excluyéndose de forma explícita a las mujeres de la verdadera amistad. Aristóteles diferencia

¹⁰ Para mi argumentación sobre la conceptualización de la amistad en Aristóteles he seguido a Tomás Calvo Martínez en su artículo “La concepción aristotélica de la amistad” (2003, ver Bibliografía). Todas las referencias y/o citas pertenecen a esta fuente.

entre tres tipos de amistad: la amistad basada en la utilidad, la amistad basada en el placer y la amistad basada en la virtud. La amistad por placer y la amistad por utilidad comparten una característica: no se quiere a la persona por sus cualidades, sino que el afecto es accidental, se crea porque la compañía de la persona nos resulta útil o placentera (Calvo Martínez, 2003, p. 2). Por lo tanto, estas dos formas de amistad no son “puras”, o, bajo la mirada aristotélica, no conducen a la virtud. La amistad basada en la virtud o en el bien, sin embargo, es calificada por Aristóteles como “amistad perfecta” o amistad verdadera. Esta amistad, o este hábito (así define el filósofo lo que es la amistad), es la que se da entre “hombres buenos” o “virtuosos”. Si los hombres son quienes pueden ser virtuosos, son ellos quienes reúnen las cualidades necesarias para ser amigos. Son ellos, además, quienes hacen de la amistad uno de los bienes más preciados: los hombres son susceptibles de completarse. Ellas, sin embargo, no lo son, por lo que la amistad no puede completarlas ya que, si no pueden basar su amistad en la virtud, la basarán en el placer o en la utilidad.

Este modelo de amistad pertenece, por lo tanto, al espacio público pues, aunque parte del afecto, está destinado a crear ciudadanos virtuosos. La amistad femenina, sin embargo, se ha relegado al espacio de lo privado, tal como indica Luce Irigaray, ya que al estar colocada la mirada masculina (así como el deseo masculino) en el centro de la sociedad, las relaciones femeninas se conciben únicamente desde la rivalidad y la homogeneidad (2010, p. 137). La mirada masculina, por lo tanto, configura unas amistades femeninas en las que prima el enfrentamiento y son, al contrario que las amistades masculinas,¹¹ todas iguales. En este sentido, la representación de la amistad femenina está determinada por el proceso de heterodesignación al que han sido sometidas históricamente las mujeres. Simone de Beauvoir (1949) apunta que las mujeres son seres heterodesignados, marcados y definidos por una

¹¹ Estas, en la representación, difieren unas de otras en función de las personas que las desarrollan, como si cada amistad pudiera contar también con una identidad dentro de los límites de las relaciones informales. No se limitan a ser “una amistad entre hombres”, sino que son “una amistad entre x e y”, “una amistad entre x y z”... Almudena Hernando (2015) señala que los hombres y las mujeres, desde la prehistoria, han configurado su identidad de manera diferente. Los hombres desarrollaron una identidad individual en la que la razón es el elemento central, debido a la posibilidad de desplazarse y, cuando los procesos socio-económicos lo permitieron, al mayor contacto con las tecnologías. Las mujeres, por otra parte, mantuvieron una identidad relacional cuyo eje son las emociones y la pertenencia al grupo. Entendemos, por ello, que en la representación de los vínculos masculinos ha primado históricamente la individualidad del sujeto, mientras que en la representación de los femeninos lo que ha primado es el vínculo mismo. En términos psicoanalíticos, Nancy Chodorow explicó en su ya clásica obra *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender* (1978) las razones por las cuales las niñas desarrollan identidades relacionales, basadas en los vínculos emocionales con la madre, en primer lugar, y con otros miembros de la familia en segundo lugar, aprendiendo la ética del cuidado de los demás casi automáticamente ya desde pequeñas. Por el contrario, los niños aprenden a entender sus propias necesidades como prioritarias, por lo que desarrollan identidades individualistas, separadas de los demás.

mirada masculina que se dice universal, por lo que no sorprende que sus amistades también lo sean. Según el esquema aristotélico, las amistades masculinas se dan en el espacio público y suceden dentro de los límites impuestos por la sociedad. Cucó Giner (1995) explica que los cuatro factores a los que hacía referencia anteriormente (el género, el parentesco, el ciclo de vida y las clases sociales) delimitan el “espacio social” en el que puede moverse el individuo, es decir: el área social en el que la persona cuenta con cierta autonomía (p. 24). Poder moverte o no en ciertas áreas determina con qué personas puedes forjar una amistad, cómo va a ser esa amistad y, también, cómo va a ser conceptualizada esa amistad: determinados espacios sociales no tienen acceso a la visibilidad y sus dinámicas quedarán, por lo tanto, ocultas o heterodesignadas. Así, entendemos que no es que las mujeres no fueran capaces de desarrollar amistades basadas en la virtud, es decir, amistades insertadas en el ámbito público, sino que su espacio social quedaba limitado al ámbito privado y ello, por lo tanto, las llevaba a hacerlo solamente dentro de esas barreras y a poder relacionarse de una manera determinada que, por otro lado, no era enunciada. Probablemente, la amistad entre mujeres ni siquiera entraba en las categorías de “amistad por placer” o “amistad por utilidad”.

Betlem Cuesta Cremades y Àngela Lorena Fuster Peiró señalan que “es posible que las condiciones de injusticia y desigualdad en las que se ha desarrollado la vida de las mujeres y su condena secular a no salir de la sombra de lo privado, expliquen hasta cierto punto la importancia vital que conceden a sus vínculos de amistad con otras mujeres” (2010, p. 119). Es decir, mientras que las amistades masculinas se ubican en el espacio público, las amistades femeninas se entienden como una consecuencia de la imposibilidad de salir de la “sombra de lo privado”. ¿No choca esta “importancia vital” de los vínculos con el tipo de representación que señalaba Irigaray? Productos culturales como *Gossip Girl* (2007) nos muestran las relaciones entre mujeres, incluso las relaciones de amistad, como una carrera en la que las mujeres compiten para ganarse unas a las otras y el premio suele ser la atención masculina. Las mujeres se odian, se pisotean y se comparan, como si fueran un solo elemento que, en lugar de contrastar como lo hacen los hombres (ellos, individuales, no necesitan competir), buscan colocarse por encima para ser reconocidas. Virginia Woolf (1928) analizó este enfrentamiento femenino en *Una habitación propia*, entendiendo como simplista la representación de las mujeres en obras de autoría masculina, pues no se ajusta a la realidad:

El único sentimiento que Octavia le inspira a Cleopatra son celos. ¿Es más alta que yo? ¿Cómo se peina? La obra quizá no requería más. Pero qué interesante hubiera sido si la relación entre las dos mujeres hubiera sido más complicada. Todas las relaciones entre

mujeres, pensé recorriendo rápidamente la espléndida galería de figuras femeninas, son demasiado sencillas. Se han dejado tantas cosas de lado, tantas cosas sin intentar. Y traté de recordar entre todas mis lecturas algún caso en que dos mujeres hubieran sido presentadas como amigas. Se ha intentado vagamente en *Diana of the Crossways*. Naturalmente, hay las confidentes del teatro de Racine y de las tragedias griegas. De vez en cuando hay madres e hijas. Pero casi sin excepción se describe a la mujer desde el punto de vista de su relación con hombres. (p. 60)

Woolf se plantea, además, qué ocurriría si los hombres solo fueran presentados como amantes de las mujeres y “nunca como amigos de los hombres” (p. 61). La escritora inglesa señala que las mujeres no son representadas como amigas de las mujeres, que la amistad femenina aparece tergiversada en la literatura escrita por hombres. Encontramos en todo esto, pues, un error de enunciación: la amistad se ha considerado un elemento masculino, y la enemistad, un elemento femenino que se configura como incapacidad de entablar una amistad “verdadera”, es decir, una amistad que suceda en el ámbito público. Sin embargo, hoy contamos con obras que hacen posible explorar el ámbito privado y, en el caso que nos ocupa, las amistades femeninas.¹² Por esto, la amistad entre mujeres es un tema recurrente en el feminismo que se ha abordado desde diferentes perspectivas: desde el análisis, desde lo conceptual y desde lo político. En este último sentido habría que mencionar también el concepto de sororidad, al cual me referiré más adelante. Partiendo de la idea central de que “lo personal es político”, la teoría feminista ya comenzó a construir, desde su aparición, allá por la década de 1970, una reflexión crítica sobre los lazos afectivos más íntimos de las mujeres. La noción de que las mujeres “no podemos ser amigas” se desconstruye como un mecanismo político ideado por la ideología patriarcal para mantener a las mujeres separadas unas de otras. También se reconsideran las características de la amistad femenina, gestadas en un espacio social determinado y bajo unas condiciones de desigualdad, como herramienta política en la lucha por la igualdad. ¿Cuáles son las diferencias entre “los amigos” y “las amigas”? ¿Por qué existe esta diferencia? En el siguiente apartado, analizo estas cuestiones.

2.2. Las amigas

¹² Por otro lado, las amistades femeninas también se desarrollan actualmente en el ámbito público, aunque conjugando unas características que han sido adquiridas en una socialización orientada a lo privado. Tanto en el espacio público como en el privado siguen presentes los roles y expectativas de género, barreras informales que no permiten que la experiencia femenina en lo público pueda compararse con la masculina (ni la experiencia masculina en lo privado con la femenina). En este sentido, ni la experiencia de la amistad femenina en el espacio público ni su representación son iguales a la experiencia y la representación de la amistad masculina.

Como hemos visto, la amistad entre mujeres, entendida como una “necesidad” derivada de sus condiciones de opresión o como una “resistencia” a vivir bajo la “sombra de lo privado”, siguiendo a Cuesta Cremades y Fuster Peiró (2010, p. 119), no encaja en la definición clásica de amistad ni, por cierto, en ese esquema de “rivalidad” y “homogeneidad” configurado por la mirada masculina que comentaba Irigaray. Marilyn Friedman (1989) explica que la amistad es una “elección voluntaria” motivada por nuestras necesidades, deseos, intereses, valores y atracciones, y que esto significa que la amistad es el vínculo más susceptible, por encima del parentesco o de la vecindad, de sustentarse en valores e intereses compartidos, así como en respeto mutuo y estima (p. 287). De nuevo, se diferencia la amistad del parentesco y de la vecindad, dándose a entender a través de la idea de “elección voluntaria” que no existe, en apariencia, ninguna característica o posición que nos indique que alguien debe ser nuestra amiga o nuestro amigo más allá de unos intereses, valores, etc., comunes. Friedman comenta lo siguiente:

In general, friendship has had an obvious importance to feminist aspirations as the basis of the bond which is (ironically) called "sisterhood". Friendship is more likely than many other close personal relationships to provide social support for people who are idiosyncratic, whose unconventional values and deviant life-styles make them victims of intolerance from family members and others who are unwillingly related to them. In this regard, friendship has socially disruptive possibilities, for out of the unconventional living which it helps to sustain there often arise influential forces for social change. (p. 287)

Es decir, la amistad, esa elección voluntaria basada no en un lazo común sino en unas características y valores compartidos, es la base de la idea de sororidad o *sisterhood*.¹³ Esto es así porque, como dije anteriormente, una amiga es “otra yo” (Porter, 1996). Si extendemos esta idea de “otra yo”, llegamos a la idea de sororidad: la sororidad es un “pacto político entre mujeres que se reconocen como interlocutoras” (Lagarde, 2009, p. 3), es decir, el acto de reconocerse en comunidad (o en un diálogo surgido de la comunidad) con las otras mujeres.

¹³ Friedman considera “irónico” el uso del término *sisterhood* porque se entiende que la amistad es un vínculo excluyente del parentesco que incluso puede surgir, en algunos casos, como red de apoyo ante el rechazo de la propia familia o del propio entorno “no escogido”. El carácter voluntario de este vínculo posibilita que exista una semejanza de valores dentro de los grupos que configura. Si las personas unidas por un lazo de amistad no compartieran unas características comunes, no existiría vínculo alguno. En las relaciones de parentesco, sin embargo, existe un vínculo aunque no se den características en común. Por lo tanto, el término *sisterhood* resulta irónico, pues, precisamente, la definición de la relación de parentesco es opuesta a la definición de la relación de amistad y a la idea de sororidad. Entendemos, por otra parte, que las relaciones de parentesco han estado regidas históricamente por la norma patriarcal y por la dicotomía público-privado, configurándose como un espacio en el que los roles de género cobran especial relevancia. Es esto, entre otras cosas, lo que genera la potencial necesidad de esas “redes de apoyo” ante el rechazo de la familia.

Este es uno de los valores de la amistad dentro del feminismo, pero también hallamos otros menos teóricos: Friedman sostiene que la amistad ha sido una de las bases de todas las olas del feminismo,¹⁴ así como de grupos de mujeres que han desafiado las convenciones del género (1989, p. 14). Por lo tanto, en la amistad no solo inciden los valores y los intereses comunes sino que también las identidades desempeñan un papel fundamental en este modelo de amistad que estamos entendiendo como “red de apoyo” o “red de resistencia” y que ha dado lugar al diálogo necesario para que las mujeres se reconozcan a sí mismas como grupo social. Así lo ilustra el personaje de Nomi Marks en la serie de televisión “Sense8”: “I’m not just a me but I’m also a we” (Wachowski, 2015). Este reconocimiento como grupo y la creación de estas “redes de apoyo” posibilita que se sostengan modos de vida no convencionales dentro de una sociedad concreta. Estos modos de vida son rechazados por el entorno social pero acogidos dentro de una comunidad que desafía y cuestiona las convenciones tradicionales. Friedman indica que, en este sentido, la amistad puede resultar un elemento disruptivo, pues precisamente estos modos de vida derivados de la creación de comunidades son propuestas de vida que pueden impulsar el cambio social. La amistad acoge formas de vida susceptibles de ser censuradas por las lógicas propias de cada sociedad, dando lugar a un diálogo allí donde debería haber silencio. Esto ya no solo permite que las personas cuyos estilos de vida son cuestionados se entiendan a sí mismas como pertenecientes a un grupo social, sino que también permite que comprendan que es posible desafiar los postulados sociales y que, además, es posible hacerlo con el apoyo de una comunidad.

Cuesta Cremades y Fuster Peiró (2010) distinguen entre dos tipos de amistad que, solapados con la clasificación que utilizaba Aristóteles, nos permiten vislumbrar la diferencia entre lo que se concibe como amistad masculina y lo que se concibe como amistad femenina. Para las autoras, las amistades entre mujeres se dividen entre amistades “íntimas” y amistades

¹⁴ Precisamente, estas “olas” han surgido del diálogo entre mujeres, del reconocimiento de las otras como interlocutoras y como integrantes de un mismo grupo social y de la extensión de esas redes de apoyo a las que me refería anteriormente. Todo esto fomenta la idea de comunidad y lucha conjunta. La amistad entre mujeres, concebida en estos términos, posibilita que estas comprendan que su situación no es individual sino colectiva. La ruptura de la idea de que las otras mujeres son enemigas extiende las características de la amistad femenina, de las redes de apoyo, hacia todas las mujeres. A través del diálogo, las mujeres rompen con su aislamiento y enuncian su opresión. Ya Betty Friedan mostró en *The Feminine Mystique* (1963) que una de las razones que explicaba “el problema que no tiene nombre” de las mujeres americanas blancas de clase media era el aislamiento físico propiciado por la condición “suburbana” de sus residencias. Es decir, las mujeres se sentían solas debido a que sus casas estaban separadas unas de otras y no podían compartir entre ellas lo que les estaba pasando. Este factor, combinado con las rutinas domésticas que llenaban sus días, facilitó que cada una de ellas percibiera el problema del vacío y la frustración vitales como un problema individual cuando en realidad afectaba a todo este amplio grupo de mujeres.

“políticas” (p. 120). Es decir, las amistades pueden surgir de la convivencia y el cariño, del aprecio genuino que sentimos hacia otra persona, o de la necesidad de reconocer que las mujeres habitamos un espacio común y que podemos utilizar ese espacio políticamente. Ambos tipos de amistad se orientan hacia la creación de comunidades: en el primer caso, estas comunidades estarían generadas por el afecto y por el acto de convertir a las amigas en un “otro yo” emocional. Es decir, a la amiga le duelen los sufrimientos de su amiga por el amor que siente por ella. En el segundo caso, las comunidades devienen de la empatía y del reconocimiento como interlocutoras (Lagarde, 2009, p. 3), convirtiendo así a la amiga en un “otro yo” precisamente porque se reconocen unos sufrimientos comunes. En otras palabras, a la amiga le duelen los sufrimientos de su amiga porque son los mismos que ella sufre, tal como argumentan Cuesta Cremades y Fuster Peiró:

Tal vez sea ocioso distinguir analíticamente entre amistades íntimas y amistades políticas. Sin embargo, es pertinente subrayar que existe una diferencia entre tener amigas con quienes las afinidades personales no pasan, en primera instancia, por querer pensar o transformar nuestras condiciones, y tener amigas entre las cuales el vínculo principal es el deseo de poner en marcha un recorrido de acción y pensamiento. (p. 120)

Esta concepción de “amistades políticas” nos devuelve a la idea de que la amistad entre mujeres es vital para el proyecto del feminismo (es decir, nos devuelve a la idea de la sororidad, a pesar de la posible paradoja que, según Friedman, encierra esta palabra). Además, las “amistades políticas” marcan un cambio de rumbo en la conceptualización de la amistad femenina. Anteriormente desarrollé la idea de que las amistades masculinas se conciben como parte del ámbito público mientras que las amistades femeninas se conciben como parte del ámbito privado. Este esquema se subvierte con la idea de “amistad política” desarrollada por la teoría feminista, pues estas amistades también están presentes en el ámbito público o también buscan tener una incidencia y suceder en él, pero lo hacen a través de las dinámicas que se establecen en el vínculo orientado hacia lo privado. Es decir, las “amistades políticas” entre mujeres buscan llevar lo privado a lo público, rescatar las experiencias de las mujeres en lo privado y mostrarlas en lo público, solucionar las dolencias derivadas de lo privado en el ámbito público. Entender que las mujeres también pueden construir la amistad en este ámbito no hace que la amistad entre mujeres se conciba, como vemos, de la misma manera que la amistad entre hombres, pues lo privado sigue teniendo una incidencia importante, aunque, en este caso, precisamente la tiene porque se demuestra que el vínculo forjado en lo privado dota de las herramientas necesarias para poner en marcha ese recorrido de acción. Así, las “amistades políticas” propuestas por estas autoras no son amistades “por utilidad” ni “por

virtud” (recuérdese los tipos de amistad aristotélicos), y las “amistades íntimas” propuestas tampoco son amistades “por placer”. Otra diferencia entre este modelo de amistad femenina y el modelo de amistad masculina es el hecho de que se entiende que tanto las “amistades políticas” como las “amistades íntimas” generan comunidad. Las amistades masculinas de Aristóteles, a pesar de estar insertas en el ámbito público y de entenderse como políticas, son amistades forjadas en la individualidad. Las amistades femeninas de las que hablamos, sin embargo, están forjadas en la idea de comunidad, enmarcan a las mujeres en una identidad y las llevan hacia una lucha colectiva.

Frente al modelo de la rivalidad entre mujeres, es decir, un modelo en el que las mujeres entienden a las otras mujeres como sujetos opuestos y enfrentados a ellas, Friedman (1989) propone la idea de “community of choice” o comunidad elegida: comunidades de personas que comparten una opresión común. Dentro de este modelo, las mujeres entienden a las otras mujeres como sujetos con los que se comparte una característica, siendo en este caso esa característica lo que está “en contra” de todas. Las mujeres, por lo tanto, dejan de considerarse enemigas y se perciben como amigas, en los términos en los que hablamos. En lugar de sujetos opuestos, son sujetos en comunidad y en lugar de sujetos enfrentados entre sí, son sujetos que se enfrentan a una opresión común, que emprenden una lucha colectiva. Se subvierte, por lo tanto, la dirección del enfrentamiento, subvirtiéndose así también la relación existente entre las mujeres: mientras que el esquema de rivalidad las mantiene aisladas y alejadas unas de otras, el esquema de comunidad las une. Esta idea de comunidad elegida es especialmente importante en grupos sociales formados por miembros que no pertenecen a un mismo entorno geográfico, que se disponen en diferentes espacios sin que la comunidad se vuelva física (Friedman, 1989, p. 288). Estas comunidades, por lo tanto, no se forman por un contexto compartido, sino por el relato común de una desigualdad. Elizabeth Abel (2019) incide en el carácter comunal de la amistad en novelas escritas por mujeres:

Serious novels that focus on the actual friendships of women, however, suggest that identification replaces complementarity as the psychological mechanism that draws women together. Though it was Cicero who described friendship as a mingling of souls "as almost to create one person out of two", this description characterizes the dynamics of female friendship more accurately than male. (p. 415)

La idea de comunidad que se escoge por compartir una opresión parece esclarecer esta idea: la opresión genera un “nosotras”, una problemática que se sufre por una identificación más que por una complementariedad. Si la identidad es una parte indisoluble del “yo”, tiene sentido entonces pensar que las personas que pertenecen a la misma comunidad elegida podrán ver en

sus iguales a sus “otras yos”. Por lo tanto, la amistad entre mujeres no buscaría crear una persona de dos, sino reconocer que dos mujeres se hallan inmersas en la misma estructura de desigualdad que las hace iguales bajo una óptica masculina.

Entiendo, por lo tanto, que la amistad entre mujeres no intentaría repetir el esquema de la amistad entre hombres, por mucho que esta haya sido entendida históricamente como la amistad “real”, es decir, la que se da entre sujetos dotados de autonomía. Como he señalado anteriormente, aunque la amistad entre mujeres se desarrolle en el ámbito público y tenga un carácter político, ni su experiencia ni su representación son iguales a la experiencia y a la representación de la amistad masculina. Cuesta Cremades y Fuster Peiró (2010) señalan que

Todavía hoy es un tópico que nosotras tenemos más necesidad de confesar nuestras inquietudes, compartir nuestras penalidades, sincerarnos con la amiga, y que nos avergüenza menos pedir ayuda o acompañamiento cuando sentimos que solas no podemos cargar con algo. Esto podría ser un síntoma de nuestra heteronomía frente a la autonomía que caracteriza al sujeto masculino concebido por el pensamiento occidental. Pero como ha puesto de manifiesto el pensamiento feminista se puede acceder a una subjetividad autónoma, libre, sin negar la realidad de que vivimos siempre en mutua interdependencia. (p. 119)

Así, el estereotipo asociado a las mujeres hace que sus amistades sean concebidas como más íntimas, más orientadas hacia la esfera emocional y relacional. Estas son características asociadas al ámbito privado y, como entienden Cuesta Cremades y Fuster Peiró, a la heteronomía que se le ha supuesto al sujeto femenino. Las autoras observan, sin embargo, que el pensamiento feminista ha demostrado que se puede acceder a la autonomía sin renunciar a las características asociadas a los vínculos desarrollados en lo privado. De hecho, esto haría posible reconocer la mutua interdependencia, algo que la autonomía masculina occidental no reconoce. Por lo tanto, es posible acceder a una autonomía interdependiente, es decir, a una subjetividad que tiene presente el cuidado y lo integra en su autonomía. Este es el sentido de las “redes de apoyo”.

La identidad femenina, según entiende Porter (1999), parece ser más proclive a la creación de comunidades y de redes de apoyo. Las mujeres son normalmente las encargadas de realizar labores de cuidados, aunque apunta que esto depende del contexto y de las relaciones concretas. Quizá no hay que entender la idea del cuidado como una responsabilidad que las mujeres deben adquirir para ser identificadas de una manera determinada, sino como algo hacia lo que, sin necesidad de que se vaya a ejercer, se las orienta: aunque las mujeres de una clase social determinada, por ejemplo, no vayan a ejercer de “cuidadoras”, sí que van a

ser dirigidas hacia lo privado a través del estereotipo, los juegos, etc. Entendemos, por ello, que el rol de género de las mujeres como cuidadoras (y todas las características derivadas de ello que se le presuponen al sujeto femenino) no viene dado por el acto de cuidar, sino que se debe a que en el imaginario social el cuidado está dentro de lo que se entiende como sujeto-mujer. Es decir, no se enseña a las mujeres a cuidar para que cuiden necesariamente¹⁵ sino para que cumplan con unas expectativas de género determinadas. Con respecto a esta orientación hacia los valores asociados al cuidado, Porter (1999) indica que “cuando se valora la atención personal, las relaciones connotan la responsividad, el compromiso y la fuerza moral de la conexión, simbolizada en las redes” (p. 69) y que “para muchas mujeres y para algunos hombres, una subjetividad moralmente madura valora la interconexión entre el yo y los otros, en vez de primar un yo definido para la separación de los demás” (p. 69). Por lo tanto, la orientación de las mujeres hacia el cuidado y la esfera relacional las hace más proclives a desarrollar amistades en las que prima el modelo de la amiga como “otra yo”, pues del sujeto femenino se espera la implicación en las necesidades de otras personas. La “identidad relacional” (Hernando, 2015) de las mujeres las haría más susceptibles de desarrollar su identidad en el diálogo, en la conexión con otras personas a las que cuidan y por las que son cuidadas. De ahí y de otras cuestiones derivadas del estereotipo femenino (de la orientación hacia la esfera emocional, por ejemplo) podría provenir la idea de que las amistades entre mujeres son amistades más íntimas. Antonia Ferriol-Montano (2002) analiza la creación del “nosotras” en *Nubosidad variable* de Carmen Martín Gaité y afirma que los personajes “reconocen que solo pueden eludir el aislamiento y, al mismo tiempo, conformar su identidad de una forma completa, en virtud del poder sobrenatural de la palabra y del diálogo continuo” (p. 95). También entiende que para Martín Gaité la identidad “no es un ente estable que pueda apresarse, sino un incesante rehacerse mediante el logos compartido” (p. 95). Podemos extraer de aquí la necesidad de convertir, como apuntaba Lagarde (2009), a las otras mujeres en interlocutoras. Es decir, una sola mujer no entenderá su identidad si no es a través del diálogo con las otras, de la comprensión de una opresión o una situación común. Este proceso de identificación, además, si es atravesado por la idea de amistad como resistencia, dará lugar a esas redes de apoyo que posibilitan que las mujeres se salten los dictados que las oprimen. Estas redes de amigas, de “otras yo”, posibilitan comunidades en las que sí se permiten las rupturas de los postulados del género, pues todas las personas que

¹⁵ Si bien, también es cierto que la realidad social de nuestro país, por ejemplo, demuestra que son las mujeres las que mayoritariamente realizan las labores de cuidado.

las conforman se reconocen como interlocutoras y han establecido un diálogo común en el que se ha detectado la opresión.

¿Cómo concebir, dentro de esta visión comunitaria y solidaria de la amistad, el hecho de que la amistad femenina haya sido representada en multitud de ocasiones como un espacio de rivalidad? María Barba Jiménez (2014) contrapone dos ejemplos de representación cultural de la amistad (en este caso, en series de televisión) que han sido comparados muchas veces: *Girls* (2012) y *Sexo en Nueva York* (1998). Para ella, la comparación entre ambos productos no es acertada, pues *Sexo en Nueva York*, a pesar de estar basada en un libro escrito por una mujer, es una serie creada, dirigida y producida por hombres, mientras que *Girls* es una serie escrita, dirigida y protagonizada por una mujer: Lena Dunham. La diferencia aquí, según entiende la autora, radica en el realismo. Dunham, de hecho, llega a achacarle a *Sexo en Nueva York* su falta de realismo. En todo caso, Dunham busca reflejar cómo son las amistades entre las mujeres, cómo estas buscan desasirse de la rivalidad en la que las han educado y cómo ese proceso conlleva, por supuesto, un esfuerzo. María Dolores Narbona Carrión (2016), al analizar *Girls*, también incide en la falsa representación de la amistad entre mujeres que históricamente se ha hecho en los productos culturales y entiende que “a esos estereotipos también han seguido contribuyendo hasta nuestros días películas y programas de televisión que muestran a las féminas disputando, compitiendo entre ellas, o directamente odiándose” (p. 2). Esta autora centra su análisis en las siguientes cuestiones: ¿la serie refleja actitudes asociadas a la amistad femenina que se orientan a mejorar la situación de las mujeres? ¿Refleja las *malas* actitudes o las *buenas*, las que el feminismo intenta corregir o las que deben ser fomentadas? (p. 6). Por otro lado, Dunham, al hablar sobre su serie, suele hacer alarde de honestidad y observa que *Girls* no refleja lo que las amistades femeninas deberían ser, sino lo que son. Para Narbona Carrión (2016), esto no es positivo ya que estamos ante una problemática (la representación cultural de las amistades femeninas) que incide en el desarrollo de otra (la introducción de estereotipos y malas referencias en las amistades femeninas reales), por lo que es necesario tener especial cuidado, así como realizar un trabajo de análisis. Por esta razón, Narbona Carrión (2016) sostiene que *Girls* no es un buen ejemplo, pues la serie promete tratar sobre chicas desde su título, pero estas chicas siempre están preocupadas por sus relaciones amorosas con hombres, que son siempre abusivos mientras que ellas se muestran sumisas. Este análisis muestra cómo el personaje de Shoshanna, por ejemplo, pasa gran parte de la serie preocupada por “perder la virginidad” y cómo el rol de “Pepito Grillo” es desempeñado precisamente por un hombre, Ray (p. 9). La serie también

muestra la rivalidad que he mencionado, en este caso una rivalidad surgida de la atracción de dos amigas por el mismo hombre (Hannah y Jessa por Adam). Encontramos aquí, pues, otro de los estereotipos ligados a la amistad entre mujeres y a su representación: la amistad femenina es un sustitutivo de las relaciones heterosexuales y las mujeres, entre ellas, hablan sobre todo de hombres.

Porter (1999) entiende que “históricamente, las amistades entre mujeres se han considerado como un sustituto del amor erótico o como una preparación para él” (p. 66). Es decir, históricamente se ha considerado que las amistades femeninas no son un fin en sí mismo, sino un medio necesario para alcanzar un fin: el amor erótico heterosexual. De nuevo, las mujeres no son representadas como amigas de las mujeres, sino como amantes de los hombres. Para Apoorv Agarwal et al. (2015), la representación en cine y literatura de las mujeres como personajes que solo hablan sobre hombres es una muestra de la desigualdad de género. Estas autoras entienden que esto ocurre incluso cuando estos productos culturales tienen “el potencial de alertar a la sociedad sobre la necesidad de desafiar el *status quo* de la dominación masculina” (p. 830). El artículo que cito habla sobre la necesidad de automatizar y aplicar el test de Bechdel.¹⁶ El test de Bechdel sirve para evaluar si un producto audiovisual (aunque también se utiliza con libros y cómics) cumple unas condiciones mínimas para no perpetuar la desigualdad de género. El test consiste en tres preguntas: 1) ¿al menos dos de las mujeres que aparecen en la película tienen nombre? 2) ¿estas mujeres hablan entre ellas? 3) ¿estas mujeres hablan entre ellas sobre algo que no sea un hombre? (Agarwal et al., 2015, p. 830). Estas preguntas evalúan, por lo tanto, la presencia de personajes femeninos, si se muestra algún tipo de relación entre ellos y si la relación entre los personajes (ya sean dos o más) se apoya en alguna relación heterosexual (pues la pregunta hace referencia a conversaciones de tipo romántico y no, por ejemplo, a que dos mujeres hablen sobre un familiar común o sobre un amigo). Así, este test coloca el esquema amistad femenina-relaciones heterosexuales en el centro de la desigualdad de género en la representación de los vínculos entre mujeres. Entendemos, pues, que una de las cuestiones recurrentes en las representaciones heterodesignadas es la que criticaba Narbona Carrión (2016): entre ellas, las

¹⁶ El artículo, de hecho, se titula *Key Female Characters in Film Have More to Talk About Besides Men: Automating the Bechdel Test*, lo cual ilustra bastante bien el porqué de esta necesidad. Ocupar el espacio de las voces femeninas con conversaciones sobre sus relaciones heterosexuales produce vacíos allí donde podrían tratarse infinidad de cuestiones. Ya lo señalaba Woolf (1928): la literatura escrita por hombres (en este caso, las representaciones culturales de las mujeres que se configuran desde una óptica masculina) muestra a las mujeres de forma plana y simplista, omitiendo todo aquello que podría aportar una representación compleja y, por lo tanto, más realista.

mujeres solo hablan sobre hombres. Es decir, la amistad entre ellas es un vínculo secundario que se prescribe bajo la ausencia de la relación heterosexual o bajo la frustración surgida de esta. En este caso, las mujeres estarían representadas como “amigas de las mujeres”, pero su amistad no se representaría de la misma manera que la de los hombres cuando se muestran como “amigos de los hombres” (Woolf, 1928). De hecho, siguiendo la línea de lo planteado en *Una habitación propia*, esta representación de las mujeres ni siquiera las coloca en el lugar de “amigas”, es decir, en un lugar alejado de las representaciones habituales, las que enmarcan a las mujeres en el papel de “amantes”. En estos casos, la amistad entre mujeres es solo una vía por la que se habla de las mujeres como amantes de los hombres.

En resumen, las diferencias entre “los amigos” y “las amigas” podrían ser las siguientes: las amistades masculinas se enmarcan en el ámbito público y las femeninas, en el privado, incluso cuando esta amistad es “política”; la socialización orienta a las mujeres hacia unas amistades en las que el cuidado está más presente, en las que la esfera emocional cobra especial relevancia y en las que es posible dialogar sobre unas condiciones de vida comunes derivadas de la desigualdad de género, pues las mujeres conforman un grupo social; las amistades femeninas tienen como eje la idea de comunidad, mientras que las amistades masculinas se vertebran en la individualidad; la sororidad abre un camino de acción política que está basado en las características propias de la amistad “íntima”, mientras que la “fraternidad” no se concibe como acto político; las amistades masculinas se representan de manera diversa, sin que tengan que ver con las relaciones heterosexuales, mientras que las femeninas se muestran como preparación para las relaciones románticas heterosexuales o como escenario donde hablar sobre los hombres; las amistades femeninas se representan como espacio para la rivalidad, mientras que la rivalidad entre hombres se enfoca de manera totalmente distinta (es, por ejemplo, una rivalidad laboral); por último, las amistades masculinas se conciben como amistades heterogéneas, mientras que las femeninas se conciben como “homogéneas” (Irigaray, 2010). Los vínculos entre mujeres que se muestran en los productos culturales no son honestos ni realistas, pues tienen un sesgo patriarcal y esta representación incide en la idea que las propias mujeres tienen sobre lo que significa ser amigas de otras mujeres. Creo que es necesario, por lo tanto, preguntarse qué ocurre cuando son las mujeres las que hablan por sí mismas, las que representan la idea que han adquirido de sus propias relaciones con otras mujeres y las que colocan en un lugar relevante las cuestiones que ellas consideran relevantes (en muchos casos, las cuestiones relativas al ámbito privado). ¿Qué cambia cuando hablan las mujeres?

En el siguiente capítulo, analizo las posibilidades de un género literario que permite que sean las mujeres quienes relaten sus propias experiencias y se representen a sí mismas desde una óptica alejada de las concepciones masculinas: la autobiografía.

CAPÍTULO 3. LA AUTOBIOGRAFÍA FEMENINA. UNA BREVE REVISIÓN

La autobiografía es un género literario que ha permitido que el sujeto femenino se enuncie a sí mismo y extraiga de la propia biografía las experiencias y los elementos necesarios para ello. La escritura autobiográfica permite a las mujeres llenar un espacio que históricamente ha sido relegado al silencio y llevar las experiencias de lo privado, de lo doméstico, al ámbito público. Por ello, este género ha sido un aliado de la lucha feminista, pues las autobiografías femeninas y su estudio y rescate (emprendido en la década de 1970) han posibilitado no solo la enunciación de “lo femenino” sino también que “lo femenino” se coloque en el terreno de lo narrable. La autobiografía femenina dirige la mirada hacia dentro y se posiciona frente a una autobiografía masculina que se proyecta hacia fuera, que pretende narrar, a través de la vida de quien habla, la experiencia de un sujeto que representa la dinámica pública de la sociedad en la que vive. La textualidad autobiográfica femenina parte de su alteridad, de la exploración de una subjetividad que no se concibe como representativa de la sociedad sino de un grupo social que reclama voz y presencia. En este sentido, Ana Cecilia González (2013) entiende que la escritura autobiográfica de las mujeres es un espacio de “resistencia” y “empoderamiento” y que

Es posible sostener que la autobiografía (en sentido amplio) es el libro feminista por antonomasia, e incluso más allá, que lo autobiográfico es “femenino”, y que la expansión superlativa de la subjetividad autobiográfica hace parte del proceso de “feminización” de la cultura contemporánea. (p. 81)

¿Por qué es feminista lo autobiográfico? ¿Por qué parece ser especialmente útil para “feminizar la cultura contemporánea”, es decir, para neutralizar una óptica masculina que históricamente se ha concebido como propia de la cultura, como central y hegemónica? En primer lugar, la escritura autobiográfica es una herramienta que posibilita extraer experiencias “íntimas” (es decir, ligadas al ámbito privado y a las existencias individuales) y mostrarlas. Esto resulta beneficioso en un contexto en el que se comprende la importancia de rescatar lo “personal”. Si “lo personal es político”, la escritura de la intimidad también lo es, y si esto es así, el género autobiográfico es un aliado de la lucha feminista. Esta escritura, además, hace posible que las mujeres relaten sus biografías con sus propias voces, sin que estas sean filtradas por la mirada masculina de la que he hablado en el capítulo anterior. La escritura autobiográfica permite que las mujeres cuenten por sí mismas sus experiencias, así como que sean ellas quienes decidan qué acontecimientos son importantes y cuáles no, qué lenguaje

quieren utilizar, qué temas son relevantes, etc. Así, el cambio de foco (convertir las experiencias privadas y domésticas en narrables) también introduce temas que, por lo general, están ausentes en la escritura de los hombres: la maternidad, las relaciones entre mujeres o la violencia machista, entre muchos otros. Apuntaba anteriormente que la sororidad es el reconocimiento de las otras mujeres como interlocutoras (Lagarde, 2009). Desde este punto de vista, la escritura autobiográfica femenina fomenta esta misma red de diálogo a través de la cual las mujeres comprenden su identidad y emprenden un camino de acción. Por todo esto, lo autobiográfico se ha establecido como “contranarrativa” de la cultura patriarcal. Cecilia González (2013) explica que las teorías sobre autobiografía femenina, surgidas en la década de 1970, han producido una bibliografía “extensa y compleja” que tuvo como primer objetivo

darle estatuto de tradición a siglos de escritura autobiográfica femenina, sacándola del lugar de intentos fallidos de escribir narrativas dominantes para un público masculino, y escogiendo modelos de identidad heroica en mujeres que resistieron al discurso patriarcal. (p. 85)

Así, lo femenino deja de leerse a través de la lente masculina, de considerarse una sombra de las intenciones y de las voces de los hombres (recordemos la idea de Aristóteles de que las mujeres son “casi hombres”), pues, citando a Audre Lorde (1979), “las herramientas del amo nunca desmontarán la casa del amo,”¹⁷ es decir, la lucha contra una opresión no puede construirse a través de los imaginarios y las lógicas de los opresores sino que debe establecer las suyas propias y usar un lenguaje adecuado para tal fin.¹⁸ González (2013) añade que “la autobiografía [convencional] refuerza la narrativa patriarcal occidental, puesto que el sujeto en cuestión es el sujeto universal macho, dotado de consciencia y racionalidad, y contrapuesto a la subjetividad corporeizada femenina” (p. 86). Un sujeto literario construido alrededor de las características asociadas a la subjetividad masculina (la racionalidad, la autoridad, lo público,

¹⁷ Audre Lorde tituló así la ponencia que impartió en 1979 en un congreso feminista organizado por el Instituto de Humanidades de la Universidad de Nueva York. Lorde había sido invitada para hablar sobre la intersección del género con la raza, la clase, la edad y la sexualidad en las mujeres estadounidenses. La ponencia utiliza la organización del propio congreso como ejemplo de la falta de perspectiva interseccional dentro del movimiento feminista, pues solo se había invitado a dos mujeres negras y sus ponencias habían sido colocadas al final de cada sesión. Lorde entiende que un feminismo que no lucha contra todas las opresiones, es decir, que no rompe con el poder patriarcal en todas sus dimensiones, no tiene sentido ya que no puede cumplir ninguno de sus objetivos. La poeta, de hecho, propone que el feminismo rompa incluso con la lógica de “tolerar” las diferencias y sea capaz de utilizarlas creativamente a través de un proceso dialéctico.

¹⁸ En *The Female Autograph: Theory and Practica of Autobiography form the Tenth to the Twentieth Century* (1984), una de las primeras obras de investigación feminista sobre la autobiografía, Domna Stanton proponía el término “autoginografía” para referirse al uso distintivo que han hecho las mujeres de este género desde el siglo V hasta el siglo XX. Este amplio repaso de los cinco siglos a los que alude el título permite rescatar y re-evaluar la contribución de las mujeres a este género según las particulares circunstancias de la experiencia vital de estas. En este sentido, la obra de Stanton resulta clave en términos cuantitativos y cualitativos.

lo instrumental, la violencia) se enfrenta a un sujeto literario construido desde lo femenino, hallándose aquí una cuestión importante: lo íntimo. En este caso, podemos trazar dos direcciones que se abren desde ese concepto de “lo íntimo”: lo doméstico y lo corporal. Seguimos la rama de lo doméstico de esta manera: si solo dirigimos la mirada hacia el ámbito público, lo doméstico nos parece una esfera invisible, cerrada, solo real para quienes la habitan. Cada hogar, en apariencia, la vivirá de una manera determinada, pues no existe conexión entre los distintos ámbitos domésticos, ya que, al no ser nombrados, no existen. Lo doméstico se ha concebido históricamente¹⁹ como parte de la “intimidad” de las familias y, por lo tanto, no susceptible de ser narrado por ese yo literario masculino. La rama del cuerpo, por otra parte, es más fácil de seguir: la dicotomía mente-cuerpo se inserta en una enorme lista de dicotomías que tienen como centro la dicotomía hombre-mujer, como por ejemplo cultura-naturaleza según Sherry Ortner (1979). El cuerpo pertenece al espacio de las mujeres, opera en el espacio privado y doméstico, mientras que la mente, territorio de lo racional, es decir, lo masculino, opera en el espacio público. Introducir el cuerpo y lo doméstico en la escritura hace posible colocar ambas cuestiones en el espacio público, en el diálogo compartido. Como hemos visto, la escritura autobiográfica es la que dota a quien escribe de las herramientas necesarias para lograr esto. Por eso, la autobiografía femenina se torna en una contranarrativa del orden patriarcal.

Virginia Trueba Mira (2002) observa que “cuando la mujer se ha mirado en el espejo ha encontrado una imagen movida y confusa que le devolvía una identidad extraña, y ello porque al menos desde Pigmalión la mujer no se ha representado a sí misma sino que ha sido representada, construida por el otro” (p. 176). La identidad que el espejo les devolvía a las mujeres poco tenía que ver con su identidad verdadera. Esta falta de representación, esta construcción masculina de lo que es la mujer, revela, de nuevo, el sesgo patriarcal que la teoría feminista ha desconstruido en la producción cultural occidental. ¿Qué mejor forma de luchar contra este sesgo que la enunciación femenina? ¿Cómo destruir una construcción impuesta desde fuera si no es a través de una auto-construcción, de un esfuerzo por enseñarse, por hablar desde el yo y también desde las “otras yo”? Para ello, es necesario desafiar el canon. Bettina Pacheco (2010) afirma que la característica más general compartida por las

¹⁹ Habría que precisar que en la actualidad esto ya no es así pues afortunadamente vemos que la esfera pública y política ha entrado en lo doméstico y lo “íntimo” para regular agravios y abusos de poder, como se demuestra en la implementación de leyes en nuestro país como la ley de Violencia de Género (2004), la ley de Matrimonios de Personas del Mismo Sexo (2005) y la Ley de Igualdad (2007).

obras autobiográficas de autoras españolas que fueron su objeto de estudio es la de “no cumplir estrictamente con las exigencias impuestas por el canon autobiográfico tradicional masculino” (p. 407). Explica que esta escritura suele darse en capítulos breves, aparentemente desligados unos de otros y que estos textos ahondan en un yo fragmentado que “se focaliza en momentos precisos de su devenir y constantemente da vueltas sobre sí mismo” (p. 408), mientras que el yo masculino normalmente es un “yo sólido que se va estructurando en atención a su evolución y sus logros en el espacio público” (p. 407). Así, el yo femenino necesita repensarse, encontrarle un sentido a episodios en los que advierte la presencia de un “problema que no tiene nombre” (Friedan, 1963) (o, en la actualidad, de un problema que sí tiene nombre y que necesita ser elucidado desde la propia experiencia). Este yo ahonda en su identidad e intenta buscar, además, una voz propia, pues se enfrenta a algo que en la narrativa patriarcal ni siquiera existe. Es decir, se encuentra con unas formas de decir que no abarcan lo que se quiere contar: ¿cómo contar las experiencias de lo doméstico utilizando las herramientas del yo masculino si, precisamente, el yo masculino, al nombrarse, ignora lo doméstico? En este sentido, Tess Coslett et al. (2000) señalan lo siguiente:

The traditional construction of the ideal autobiographer as a unified, transcendent subject, representative of the age, has favoured privileged white male writers who can fit into this role more easily than the marginalised and the dispossessed. The introduction of women’s texts into the canon inevitably unsettled and problematised the genre: if women have more relational, or more fragmented selves, if they have difficulties with subjecthood, as Patricia Waugh has argued, their stories will take a different shape. (p. 2)

Entendemos, por lo tanto, que la autobiografía femenina desafía el eje de la autobiografía masculina que se ha configurado como la narración de la propia vida concebida como central, representativa del sujeto hegemónico de su tiempo. Es decir, la autobiografía masculina busca contar la vida de “una persona”, mientras que la autobiografía feminista o femenina busca contar la vida de “una mujer”. Este “sujeto mujer” muestra una identidad fragmentada, que no casa con la identidad trascendente, segura de sí, que desarrolla la autobiografía “clásica” (entendiendo que “clásica” hace referencia a “masculina”). No solo se trastocan el sujeto y el ámbito desde el que se narra, como he planteado anteriormente, sino que también se trastoca el porqué de ese ejercicio de escritura: el sujeto autobiográfico masculino entiende que debe ilustrar lo universal para retratar una época, y el sujeto autobiográfico femenino entiende que debe ilustrar lo marginal para arrojar luz sobre lo que no se retrata sobre esa misma época, así como para explorar y dar forma a una identidad que, al no enmarcarse dentro de lo que es concebido como ese “sujeto universal”, necesita postularse como referente. Si se trastoca todo

esto, ocurre lo que indican Coslett et al. (2000): estas narraciones necesitarán una forma diferente, una escritura propia, pues ni buscan lo mismo ni se configuran desde el mismo lugar, desde la misma subjetividad. Estas autoras también entienden que el cuestionamiento por parte del feminismo de lo que es “universal” provoca que las autoras feministas desafíen las bases mismas del género autobiográfico (2000, p. 1). En referencia a esto, Nara Araújo (1996) señala lo siguiente:

La crítica feminista, participante activa del debate teórico actual, ha asumido sus posiciones en relación con la autobiografía. Interesada en el destronamiento del ya famoso sujeto universal, supuestamente neutro pero en realidad occidental/blanco/masculino, discute el concepto humanista/liberal/positivista que asocia la autobiografía con la grandeza de una vida pública. (p. 6)

Vemos, por lo tanto, que la crítica feminista, al cuestionar el sujeto autobiográfico, cuestiona las bases de los textos autobiográficos que en aquel momento (recuérdese que la crítica feminista nace en la década de 1970) formaban el canon. Si bien hay que añadir que no se cuestionan tanto las bases del género autobiográfico sino más bien sus usos. Es decir, se problematiza lo que *se considera* autobiografía, reivindicándose así, como he apuntado anteriormente, una extensa tradición literaria femenina que había sido entendida como una sombra de la tradición masculina precisamente porque se creía que solo el sujeto susceptible de narrar la grandeza de la vida pública era digno de protagonizar un texto autobiográfico y, en cierta medida, modélico, representativo de lo justo, lo cabal, lo virtuoso. Un ejemplo claro sería la “Autobiografía” de Benjamin Franklin, escrita a lo largo del periodo que va desde 1771 hasta 1790, en la que el autor se auto-propone como paradigma del hombre hecho a sí mismo, valedor de los principios democráticos y éticos de una sociedad norteamericana que comenzaba por aquella época a exportar su modelo social como ideal para el resto de los países occidentales. Sin embargo, las autoras no han buscado hacer lo mismo que los hombres, sino que, a través de ese desafío de lo que se juzgaba que podía ser un texto autobiográfico, también desafiaron lo que podía ser un sujeto concebido de manera distinta al masculino. Sujeto (sujeto narrable, además), entonces, también podía ser un sujeto subalterno y periférico. Estos sujetos subalternos, además, no tienen cabida en el relato de la vida pública establecido por el canon como propio de los textos autobiográficos. Entonces, si estos sujetos se enuncian como narrables, es necesario cambiar el foco, apuntar hacia otro lugar o hacia otros lugares, hacia los márgenes, pues es ahí donde estas vidas individuales se convierten en representativas. Se suscita aquí una cuestión importante: mientras que el sujeto autobiográfico hegemónico es un sujeto que ya ha sido enunciado y se asume como representativo, es decir,

sin necesidad de explicarse o explorarse, y que es importante cuando pertenece a “los grandes” (pues son estos quienes deben dar testimonio de sus vidas), el sujeto autobiográfico marginal aún debe enunciarse, explorarse como sujeto y narrar precisamente esos márgenes que habita. El sujeto autobiográfico marginal debe descubrir cómo representar “lo otro”, precisamente porque “lo otro”, en el relato hegemónico, no existe o existe de forma heterodesignada.

Mercedes Arriaga-Flórez (2001) argumenta que el uso femenino de la escritura autobiográfica también desafía el carácter póstumo y testimonial de este género, pues “concede un lugar privilegiado a un interlocutor-destinatario” (p. 10). Por lo tanto, el texto no funciona solamente como un espacio en el que se recogen los acontecimientos de una vida y en el que se explora una individualidad para que esta sea recordada, sino que busca incidir en otro sujeto, le otorga importancia al sujeto que recibe el relato y que puede explorar, junto a la autora, esa subjetividad concreta. La finalidad de la autobiografía femenina, en estos términos, no es dejar testimonio de una existencia, sino que esa existencia sea tenida en cuenta, conocida por otros sujetos. Es decir, la autobiografía femenina tiene un carácter relacional y comunicativo mucho más acentuado que la autobiografía masculina, lo cual cobra sentido si entendemos que la escritura autobiográfica femenina (o marginal) es también un acto en el que se reclama una voz que ha sido robada. Arriaga-Flórez (2001) también señala que “la escritura autobiográfica femenina nace precisamente de un encuentro-enfrentamiento dialógico cuyo primer interlocutor es la cultura patriarcal” (p. 10). Por lo tanto, mientras que la escritura autobiográfica del sujeto hegemónico le habla al futuro, la escritura autobiográfica del sujeto marginal le habla al sistema que le oprime, reclama su propia existencia en el presente, construyendo un testimonio de su opresión que sirve para denunciar las condiciones de la misma. No busca el recuerdo de unas hazañas, sino que su escritura es parte del enfrentamiento que se narra en ella y desafía o hace cómplice a quienes van a recibirla. Podríamos decir que, si el primer interlocutor es la cultura patriarcal, el segundo son las personas que sufren la misma opresión que quien habla, tejiendo así una red de reconocimiento que también desafiará la cultura patriarcal y que vuelve a dirigirse hacia ese primer interlocutor. No se busca tanto retratar los márgenes para que sean vistos en el futuro, ya que primero deben ser visibles en el presente para lograr la afirmación del sujeto marginal y la revalorización de sus experiencias como igualmente legítimas.

En conclusión, la autobiografía femenina (así como la crítica feminista) trastocó los usos asociados al género autobiográfico a través del cuestionamiento del sujeto literario

hegemónico y de las cuestiones a través de las que se determinaba qué textos pertenecían al género y cuáles no. Los textos autobiográficos han sido una herramienta fundamental para que el sujeto marginal, en este caso el femenino, se enuncie a sí mismo y reclame los espacios que le pertenecen, así como para introducir el espacio privado en el espacio público. La escritura autobiográfica femenina hace uso, además, del cuerpo, pues la dicotomía cuerpo-mente, asociada a la dicotomía femenino-masculino, había alejado lo corporal, ligado a lo íntimo, de un relato autobiográfico válido. Por todo lo que hemos visto, la autobiografía, entendida en los términos de “autobiografía femenina” (aunque se asocia también a otras identidades), es un género de enorme relevancia hoy en día (tomando incluso formas diversas y exploratorias, como la autoficción o el ensayo autobiográfico).²⁰ Muchas obras de ficción, incluso, toman rasgos de las obras autobiográficas femeninas, traduciendo en ficción el mismo proceso del que he hablado en este capítulo. El género autobiográfico ofrece múltiples posibilidades para narrar la experiencia femenina incluso desde la ficción, sin que este uso trastoque una de las finalidades últimas de la autobiografía femenina: dirigir el foco hacia los márgenes, narrar la alteridad para que esta sea vista en el presente, para incidir sobre él y establecer un diálogo o un enfrentamiento con la cultura patriarcal. De esta manera, surgen obras que exploran desde la ficción el universo autobiográfico femenino, como es el caso de la obra de Elena Ferrante. En esta autora el pacto autobiográfico está ausente hasta el punto de que los lectores y las lectoras ni siquiera conocen el rostro ni el nombre verdadero de quien escribe, pues la napolitana publica bajo pseudónimo y no hace ningún tipo de aparición como autora. Por este motivo, se torna complicado asociar sus novelas con autobiografías al uso. Aun así, todas sus novelas, es decir, *El amor molesto* (1992), *Los días del abandono* (2004), *La hija oscura*

²⁰ Habría que aclarar que las mujeres han experimentado con el género autobiográfico en muchas ocasiones. Quizás el ejemplo más representativo sea la *Autobiografía de Alice B. Toklas* (1933), escrita por Gertrude Stein. La autora americana manipula lúdicamente las convenciones del género ya desde el título pues no se trata del relato de la vida de Toklas y tampoco ha sido escrito por Toklas. Gertrude Stein ofrece un relato de la vida bohemia de París en la época de entreguerras en la que ella brilla como figura relevante del arte y la literatura. En este sentido, el texto desafía la tradicional timidez asumida en la mujer al colocarse a ella misma en el centro, si bien a través de otra voz que la ensalza y establece así la objetividad de su calificación como “genio”. Otros ejemplos de autobiografías que, de alguna manera, transgreden las convenciones de la autobiografía clásica serían los *Diarios de Anaïs Nin*, la *Autobiografía* (1974) de Angela Davis o *Zami: A New Spelling of My name* (1982), de Audre Lorde. Esta última introduce el término de “biomitografía” para referirse a una perspectiva nueva en la práctica autobiográfica que combina aspectos reales de su vida, hechos históricos y elementos mitológicos de Carriacou, isla perteneciente al archipiélago de Granada, en el mar Caribe, de donde su madre es originaria. El conocido caso de Anaïs Nin nos muestra una obra que desafía los tabúes sexuales al revelar experiencias incestuosas, entre otras, que rompen con la pureza y el decoro entendidos como mandatos patriarcales sobre la mujer. Por último, Angela Davis nos ofrece una obra que mezcla la reflexión feminista, su activismo político y el retrato del Movimiento de los Derechos Civiles, decantándose así por una perspectiva totalmente centrada en lo público más que en lo privado. Estos son solo algunos ejemplos de los muchos que se podrían citar.

(2006) y la tetralogía *Dos amigas* (2011-2014), se tornan en textos que están siendo escritos por el personaje protagonista de la historia y, por lo tanto, se convierten en autobiografías ficticias. En el siguiente capítulo, analizo brevemente la relación de la escritura de Ferrante con las características de las que he hablado en este capítulo.

CAPÍTULO 4. LA FICCIÓN DE ELENA FERRANTE Y LA AUTOBIOGRAFÍA

La presencia de Elena Ferrante (Nápoles, 1943) en el panorama narrativo europeo resulta sorprendente por dos motivos: el primero, porque nadie sabe realmente quién se esconde tras este pseudónimo; el segundo, por las peculiaridades del universo narrativo que esta autora ha ido construyendo en su bibliografía. La escritora italiana desarrolla, ya desde *El amor molesto* (1982), su primera publicación, una ficción realista en la que las mujeres hablan sobre cuestiones relacionadas con su experiencia femenina. Sus obras, además, son concebidas como autobiografías ficticias, es decir, la narración no es entendida como una voz subjetiva que relata vivencias sino como la escritura posterior que el personaje lleva a cabo con diversos fines. En el caso de *El amor molesto* (1982), *Los días del abandono* (2002) y *La hija oscura* (2018), esta finalidad parece ser la comprensión de lo vivido y de la propia identidad. Los personajes de Ferrante no se escriben a sí mismos con intención testimonial o meramente referencial: lo hacen, más bien, para entenderse, para arrojar luz sobre su propio universo de una forma que revela que ese universo necesita ser alumbrado. En el caso de la tetralogía *Dos amigas* (2011-2014), este propósito parece distar también del testimonio clásico. En los cuatro volúmenes, Elena Greco (o Lenú), el personaje protagonista, escribe un texto que trata de ir al encuentro del otro personaje principal, Raffaella Cerrullo (o Lila), quien, a sus 60 años, desaparece sin dejar rastro. Este texto se convierte en la autobiografía, o pseudo-autobiografía, de Elena, pues, para apresar a su amiga, esta repasa todo lo que ha vivido desde la infancia hasta la madurez. Tanto en la tetralogía como en las otras tres novelas, la escritura de los personajes de Ferrante deriva en un auto-cuestionamiento, en una exploración de la propia identidad y de las emociones ligadas a lo íntimo, a lo doméstico y a lo relacional. La autora describe a sus narradoras como “mujeres que relatan su historia bajo el influjo del vértigo” (2017, p. 121), es decir, mujeres que cuentan peripecias vitales que aún no han sido articuladas y que, por lo tanto, parecen trascender el relato mismo. Esto ocurre de manera más pronunciada en *Dos amigas* (2011-2014): en lugar de apresar y descifrar a su amiga, la narradora parece interrogarse a sí misma y trata de dilucidar cuánto de su amiga hay en ella, encontrándose con lo inenarrable de la propia Lila y del vínculo que las une. Por lo tanto, las novelas de Elena Ferrante, que, como he apuntado, serían una suerte de autobiografías ficticias, cumplen con los requisitos formales y subtextuales de la autobiografía femenina, en los términos explicados en el capítulo anterior. Aun sin la existencia del pacto autobiográfico,

estos textos indagan en el universo femenino y se convierten en la herramienta con la que la autora visibiliza unos márgenes ubicados en un Nápoles periférico. La autora lo explica de la siguiente manera:

En ninguno de los relatos imaginé al yo narrador como una voz. Delia, Olga, Leda, Elena escriben, han escrito o están escribiendo. Quiero insistir en esto: las cuatro protagonistas son imaginadas no como primeras, sino como terceras personas que han dejado o están dejando un testimonio escrito de lo que vivieron. En los momentos de crisis, con mucha frecuencia las mujeres tratamos de calmarnos escribiendo. Se trata de una escritura privada cuyo objetivo es controlar el desasosiego, escribimos cartas, diarios. Yo siempre he partido de este supuesto, mujeres que escriben sobre sí mismas para entenderse. Pero ese supuesto se vuelve explícito, es más, se convierte en parte esencial del desarrollo narrativo solo en la tetralogía *Dos amigas*. (2017, p. 325)

Ferrante señala que sus cuatro personajes están dejando una evidencia de lo vivido. Sin embargo, aclara que esos testimonios forman parte de una escritura privada que ha sido desarrollada históricamente por las mujeres. Por lo tanto, el carácter testimonial de la narración de sus personajes no equivale al carácter testimonial de la autobiografía masculina, sino que equivale a la finalidad de exploración, búsqueda y, según la autora, ejercicio de calma que se corresponde con algunas de las características de los textos autobiográficos femeninos que expliqué en el capítulo anterior. Esta escritura femenina, de hecho, está doblemente presente en la tetralogía *Dos amigas* (2011-2014), tal como indica la autora: en el tercer libro, Elena, el yo narrador, habla de que Lila le entregó unos diarios que escribió a escondidas de su marido. En estos diarios, Lila relata los hechos de su matrimonio y también los analiza, analizándose con ello a sí misma y desarrollando una escritura que cumple con los rasgos planteados por Ferrante: es testimonial y a la vez privada.

El término *frantumaglia*²¹ y el uso que le da Ferrante parece arrojar luz sobre su proceso narrativo y sobre la necesidad de esa escritura testimonial y a la vez privada en sus personajes. La autora explica que *frantumaglia* es una palabra que pertenece a su léxico familiar: su madre la utilizaba para designar un estado que la deprimía, que la obligaba a hablar sola y a llorar sin motivo aparente. Para Ferrante, *frantumaglia* “era la palabra para un malestar que no podía definirse de otro modo, que se refería a una multitud de cosas heterogéneas en la cabeza, detritos en el agua limosa del cerebro” (2017, p. 111). Olivia

²¹ En 2017, *Lumen* publicó en España *La frantumaglia. Un viaje por la escritura*, un volumen de cartas y entrevistas escritas (la autora solo responde a entrevistas por correo postal o electrónico) por Ferrante entre 1991 y 2016. En estos textos reflexiona sobre su propia escritura, respondiendo a las preguntas de periodistas y críticos culturales. La elección de *La frantumaglia* como título revela que este concepto es central en su proceso narrativo.

Sudjic (2018) relaciona este término con la ansiedad. Ferrante, sin embargo, lo relaciona con el dolor de sus personajes y con el acto narrativo: es precisamente la “crisis de *frantumaglia*” lo que empuja a esa escritura “privada”. Así, sus narradoras se ven impulsadas por la necesidad de ordenar esa masa de voces e imágenes que les llena la cabeza para convertir los hechos en discurso y no en fantasmas. Ferrante añade:

La *frantumaglia* es un paisaje inestable, una masa aérea o acuática de escorias infinitas que se muestra al yo, brutalmente, como su verdadera y única interioridad. La *frantumaglia* es el depósito del tiempo sin el orden de una historia, de un relato. (...) Pero también es la palabra adecuada para aquello que estoy convencida de haber visto cuando era niña (o en cualquier caso en ese tiempo del todo inventado que de adultos llamamos infancia), poco antes de que la lengua entrara dentro de mí y me inoculara el lenguaje: una explosión adornada de sonidos, miles y miles de mariposas con alas sonoras. (2017, p. 113)

La *frantumaglia* es, por lo tanto, algo que necesita ser narrado pero que aún no tiene forma o incluso previsión textual. Es lo que lleva a sus narradoras a explorarse a sí mismas a través del relato de su intimidad. Esto conecta con la idea de Bettina Pacheco de que el yo autobiográfico femenino es un yo fragmentado que constantemente da vueltas sobre sí mismo (2010, p. 407). Precisamente, ese yo fragmentado es un yo que se está asomando a la *frantumaglia* y trata de hallar qué es lo que enlaza todos esos acontecimientos dispersos y a la vez similares. A esos acontecimientos no se les ha aplicado el lenguaje todavía. Son, por lo tanto, hechos que pertenecen a la intimidad y a lo privado y a la vez sucesos que no han pasado por el proceso de “publicación” (entendiendo el uso de esta palabra como “pasar de lo privado a lo público”). Por lo tanto, las experiencias condensadas en la *frantumaglia* se hallan en los márgenes: tanto en los márgenes de lo contado por nosotras y nosotros mismos, es decir, de lo que reconocemos como parte de nuestra propia identidad, como de lo contado por las otras y los otros, es decir, lo que reconocemos como parte de la identidad del grupo social al que pertenecemos, de nuestra comunidad elegida. Narrar desde la *frantumaglia* significa iluminar y alumbrar sobre lo que no suele mirarse, lo que reside en la oscuridad pre-textual, pues la *frantumaglia* es lo que aún no ha sido contado.

El enfrentamiento de Ferrante con la cultura patriarcal²² no se da solo en la elección de la forma autobiográfica o en la indagación en la *frantumaglia* de sus personajes. Este enfrentamiento se revela también en los temas que articulan la narración. Las relaciones materno-filiales, el abandono, la amistad, la violencia machista, la falta de igualdad de

²² Como destacué en el capítulo anterior, esta es una de las características de la autobiografía femenina.

oportunidades y el hogar son algunos de los temas que trata en sus novelas. Además, el cómo se enfrenta a estos temas es igualmente significativo y, en este sentido, es importante señalar cuál es el “yo femenino” en el que indaga Ferrante:

Olga, Leda, Lenù parecen saber con todo detalle qué deben contar. Pero sin darse cuenta, cuanto más avanza la historia, se vuelven más indecisas, más reticentes, menos fiables. Ese es el rasgo con el que más he trabajado todos estos años: conseguir un yo femenino que en el léxico, la estructura de las frases, la oscilación de registros expresivos, revelara la solidez de las intenciones, un pensar y sentir sinceros que, al mismo tiempo, tuviera pensamientos, sentimientos y acciones reprobables. Naturalmente, para mí lo más importante era que no hubiese hipocresía: mi narradora debía ser sincera consigo misma tanto en un caso como en el otro, debía considerarse honrada tanto en la calma como en la furia, la envidia, etcétera. (2017, p. 326)

Por lo tanto, el “yo femenino” que utiliza Elena Ferrante es un yo que no se censura, que se reconoce en lo que es reprobable y en la vulnerabilidad. No solo se abordan temas ligados a lo femenino, sino que también se desarrolla la relación de las mujeres con esos temas y sus emociones dentro de ellos. Por ejemplo, *La hija oscura* (2018) relata cómo Leda, cargando con la culpa de creer que ha abandonado a sus hijas, se va de vacaciones a la playa y acaba robándole la muñeca a una niña cuya relación con su madre parece idílica. Leda no censura sus actos ni intenta buscarles una explicación que los dulcifique. En *El amor molesto* (1982), la autora crea una relación materno-filial llena de vergüenza, reproches y apego que remite a los *Apegos feroces* (1987) de Vivian Gornick.²³ Ferrante se introduce en la vergüenza y el asco asociados a las experiencias femeninas y construye con todo ello una voz que no esconde ni adorna. Esta voz busca su propia verdad, en conversación consigo misma, sin atender a los preceptos patriarcales y a la idea de lo que debería ser una mujer.²⁴ Lo que leemos en la obra narrativa de Ferrante es lo que ella entiende como el yo íntimo de las mujeres, sin necesidad de retocarlo para que lo vean o para que lo entiendan desde lógicas que no son las que se hallan en esta exploración. Las narradoras de Ferrante se someten a lo que la autora entiende como “vigilancia”:

De modo que, para volver a la especial acepción de “vigilancia” que intento definir, pienso en el hecho relativamente nuevo de la vigilancia [de las mujeres] de sí mismas, de

²³ En esta novela autobiográfica, Gornick reconstruye su relación con su madre. Esta relación se narra como un vínculo ambivalente: la protagonista ansía identificarse con su madre y a la vez huye de esta identificación. El libro se construye alrededor de los paseos que la autora y su madre anciana dan todas las semanas. Estos ratos están llenos de reproches y malos sentimientos, pero son siempre una cita ineludible que ambos personajes respetan y esperan. El título, *Apegos feroces*, remite a la ambigüedad de esta relación.

²⁴ Esta parece ser la “fuerza” a la que Ferrante hace referencia en declaraciones como esta: “que yo, mujer, escriba, no es suficiente, mi escritura debe tener la fuerza literaria adecuada.” (2017, p. 350)

la propia especificidad. El cuerpo femenino ha aprendido la necesidad de vigilarse, de cuidar la propia expansión, el propio vigor. (...) Me gustan mucho las mujeres vigentes que vigilan y se vigilan precisamente en el sentido que intento describir. Me gusta escribir sobre ellas. Las considero heroínas de nuestro tiempo. A Delia y a Olga las inventé así. (2017, p. 118)

En esta entrevista, anterior a *La hija oscura* (2018) y *Dos amigas* (2011-2014), Ferrante explica el significado que ha adquirido para ella la palabra “vigilancia” o “vigere”. La vigilancia es un mecanismo aprendido por las mujeres de muchas generaciones a través de una opresión que las ha obligado a contenerse dentro de los límites marcados. La autora superpone la idea de vigilancia con el cuidado de la expansión y el vigor. La expansión haría referencia al “desbordamiento” de ese límite, es decir, al aumento de una capacidad de agencia cuya expansión se determina en los roles y las expectativas de género. Sin embargo, en el contexto de la cita, es posible que Ferrante juegue con la idea de expansión interior y expansión exterior: la referencia al “cuerpo femenino” vincula la idea de una mujer que vigila su desbordamiento fuera de los límites de su identidad y la de una mujer que vigila su cuerpo para que este no se exceda a sí mismo, a lo que debe ser. Del mismo modo, Ferrante introduce el concepto de “vigor”, el cual se encuentra dentro del abanico conceptual de la masculinidad. La idea de vigor, como la de exceso, nos remite tanto a un vigor “interior”, es decir, a la actividad frente a la pasividad, a la razón frente a la emoción, como a un vigor exterior manifestado en un cuerpo que, de nuevo, debe vigilarse para no adquirir características que “no le son propias”. Por lo tanto, la vigilancia aprendida por las mujeres, esa vigilancia que Ferrante asocia con la mirada masculina, está orientada a garantizar el cumplimiento de las expectativas de género. Sin embargo, Ferrante orienta la idea de “vigilancia”, de “vigere”, en la dirección contraria: sus narradoras son mujeres que vigilan su especificidad, es decir, que no se miran para modificarse o ceñirse a un dictado externo sino para saber cómo son. Así, esta vigilancia conllevaría un extrañamiento, pues si las narradoras de Ferrante necesitan entenderse a sí mismas es porque no han logrado entenderse antes o porque, siguiendo este razonamiento, han aprendido a controlarse para no excederse. Ella lo entiende en los siguientes términos: “las mujeres de las generaciones anteriores estaban muy vigiladas por sus padres, sus hermanos, sus maridos, la comunidad, pero se vigilaban poco a sí mismas y, si lo hacían, lo hacían imitando a quienes las vigilaban como carceleras de sí mismas” (2017, p. 117). La idea de “carceleras de sí mismas” también resulta reveladora: Ferrante señala así a “sus padres, sus hermanos, sus maridos, la comunidad” como “carceleros”, pues son estos quienes ejercen sobre las mujeres la mirada que ellas imitan al convertirse en “carceleras de sí

mismas.”²⁵ Esta vigilancia, por lo tanto, funcionaría como mecanismo de auto-perpetuación de los roles y expectativas de género, pues implica, como he comentado, una negación del exceso, una adaptación a lo que se “debe ser”. Por el contrario, la “vigilancia femenina” implica una ruptura de la lógica patriarcal, pues estas “heroínas modernas” no solo eliminan de sí mismas la mirada “carcelera”, sino que son capaces de crear una mirada nueva que responda a su especificidad y otredad, del mismo modo que la autobiografía femenina reformula los postulados de la autobiografía masculina. Entiendo, pues, que la elección de un falso género autobiográfico por parte de Ferrante responde a este proceso: sus voces narradoras son mujeres que se vigilan a sí mismas para acceder a una verdad a la que no pueden acceder a través de la óptica masculina, y para ello orientan el foco hacia cuestiones que son ignoradas o incluso silenciadas por el discurso hegemónico. Por ello, la escritura autobiográfica femenina revela, como la auto-vigilancia femenina,²⁶ cuestiones que ni tienen por qué situarse solamente en el ámbito público ni tienen por qué ceñirse a un esquema de división público-privado que se asienta en un sistema de dicotomías.

La propia autora entiende que el proceso de “publicación” de un libro supone ofrecer a los demás aquello que pertenece a nuestra intimidad. Este mundo interior, en sus palabras, es “privado, todavía no público o público solo de forma muy parcial” (2017, p. 97). La concepción de las propias experiencias como algo “privado” o “íntimo” cobra especial relevancia cuando nos referimos a las experiencias femeninas, las cuales, antes de ser reveladas, no cuentan con presencia ni representación en el ámbito público. Según las características de la autobiografía femenina que esboqué en el capítulo anterior, son precisamente estos textos los que dotan de importancia a lo íntimo y lo sitúan en un lugar visible y político, mientras que los textos autobiográficos masculinos tradicionalmente se han ceñido a cuestiones que ya eran visibles en el ámbito público. Elena Ferrante muestra en sus entrevistas y cartas una concepción de la escritura que linda con el acto de hacer visible la intimidad. Sorprende esto en una autora que trabaja desde el anonimato. María Reyes Ferrer

²⁵ La noción de “carceleras de sí mismas” nos remite sin lugar a dudas al concepto de “panóptico” desarrollado por Michel Foucault. A grandes rasgos, el autor francés se refiere a la estructura moderna de “poder” que fuerza a los individuos a auto-disciplinarse y auto-vigilarse sin tan siquiera ser conscientes de ello. De esta manera, el poder funciona de forma totalmente eficaz y económicamente rentable ya que la figura del “vigilante” coincide con la del “vigilado”. Para un acercamiento más profundo de esta cuestión, ver el artículo de Michel Foucault titulado “The Subject and Power”.

²⁶ En los términos establecidos por Ferrante, la idea de “auto-vigilancia femenina” no tiene las connotaciones peyorativas que normalmente se asocian con el sentido de “vigilar”. En este sentido, Ferrante le otorga al término un significado distinto a la teorización de Michel Foucault, apuntada en la nota anterior.

entiende que “Ferrante trata de huir de la corriente mediática y del proceso de personalización de las obras a través del cual escritores y libros se convierten en mercancía que vende” (2015, p. 269). Ferrante ha remarcado en numerosas entrevistas que el libro es un mecanismo autónomo que debe ser entendido por sí mismo, sin que los autores o autoras deban explicarlo o interceder en el recorrido posterior a la publicación. Además, señala que su anonimato le permite relatar experiencias sin que estas sean contrastadas con su propia vida y sin que resulten comprometidas para ella u otras personas. El gesto de anonimato de Elena Ferrante nos muestra que no le interesa el éxito²⁷ y sí la verdad literaria, una verdad que, siguiendo la línea de sus declaraciones, está relacionada con su experiencia como mujer. Por lo tanto, el uso del pseudónimo en Ferrante vendría a reforzar la intención de la escritura autobiográfica femenina (aun sin que sus obras sean autobiografías al uso, como ya he apuntado), es decir, coloca lo privado en el ámbito público y da voz a lo marginal. Precisamente, su anonimato evita que se convierta en personaje público y que se desvíe la mirada de lo contado hacia la persona. La ausencia de nombre y rostro posibilita que los textos hablen por sí solos, sin que los vicios de los medios y de la industria cultural provoquen que el proceso de publicación derive en una banalización o en un cuestionamiento de los libros.

En conclusión, el carácter feminista de la obra de Ferrante se revela en su problematización de temas que han estado históricamente ligados a lo femenino y que el estereotipo concibe como idílicos o simples, así como en la utilización de las herramientas de la autobiografía femenina ya mencionadas. Ya he señalado la especial relevancia de la tetralogía *Dos amigas* (2011-2014) en la bibliografía de la napolitana y en la culminación de este universo narrativo que ilumina unos márgenes ubicados en un Nápoles periférico. Considero que la tetralogía es relevante tanto por el uso del “yo femenino” y de lo autobiográfico como por su tema central: la amistad entre mujeres. En los capítulos anteriores, he repasado por qué es importante que exista literatura sobre este tema y por qué es importante que esté contada desde el “yo femenino”. Por ello, en el siguiente capítulo analizaré *La amiga estupenda* (2011), el primer volumen de la saga *Dos amigas*, con el fin de

²⁷ Debo señalar, sin embargo, que el fenómeno mediático asociado a Elena Ferrante muchas veces se ha dirigido más al misterio de la identidad de la autora que a la calidad de sus obras. La prensa italiana emprendió en 2015 múltiples investigaciones con las que se intentaba descubrir el verdadero nombre de la escritora. Se llegó a especular con que Elena Ferrante fuera un hombre, y también se llegó a señalar a una traductora italiana que trabajaba con la editorial en la que se publica la edición italiana de sus obras, *Edizione E/O*. Ni Ferrante ni la editorial se pronunciaron al respecto.

indagar en la representación de la amistad entre Lila y Lenù y en el universo femenino que desarrolla Ferrante tras este vínculo.

CAPÍTULO 5. LA AMIGA ESTUPENDA: ANÁLISIS TEXTUAL Y PROCEDIMIENTOS NARRATIVOS

La amiga estupenda (2011) es el primer volumen de la tetralogía con la que Ferrante alcanzó el éxito internacional: *Dos amigas* (2011-2014). Sus cuatro títulos fueron publicados a lo largo de cuatro años, aunque, como explica la autora, juntos forman una sola novela de más de 2.000 páginas. Sin embargo, la división en volúmenes responde a etapas diferenciadas en el desarrollo de las dos protagonistas, Elena Greco o Lenù y Raffaella Cerrullo o Lila. *La amiga estupenda* (2011) abre la saga y se ocupa de la infancia y la adolescencia de los dos personajes. La narración (tras un breve prólogo que muestra a una Elena de 60 años) comienza en los años 50 del siglo XX, cuando Lila y Lenù tienen cinco años, y finaliza la noche de la boda de Lila, cuando ambas tienen 17. Ferrante construye así el relato del nacimiento de un vínculo que convierte a las dos amigas en un sujeto unitario, pues esa Lenù adulta del prólogo decide escribir todo lo que ha vivido con Lila, construyendo una suerte de autobiografía en la que enmarca lo que le sucede a su amiga en su propia experiencia y viceversa. Así, el núcleo de la narración elaborada ficticiamente por Lenù no es otro que su relación con Lila. Esta relación se analiza desde la interpelación, desde el asombro, desde la voluntad de ponerle palabras a algo que, como cuenta Lenù, en la infancia solo podía explicarse con “afirmaciones exclamativas de tono exageradamente positivo” (2011, p. 143). Si bien en el relato de Lenù esta relación desplaza la importancia de las relaciones heterosexuales, el exhaustivo análisis que se hace de ella en los cuatro volúmenes tiene que ver más con una interpelación al yo que con la disección de un vínculo. En otras palabras, este desplazamiento de las relaciones heterosexuales no convierte la relación de amistad entre mujeres en un sustitutivo del amor romántico heterosexual o una preparación para este, tal como señalaba Elizabeth Porter (1999, p. 66) al analizar la representación de la amistad femenina desde la mirada masculina, sino que la analiza desde una lógica propia, construida para dotar de valor al vínculo al que se refiere, a esa relación del yo con el “otro yo”. La narradora busca apresar la identidad de su amiga, comprender cuánto de Lila hay en ella y retratar a Lila a través de sí misma. Busca, a su vez, justificar y contradecir su voluntad de borrar a su amiga de su propia identidad. Lenù, con este ejercicio de escritura, intenta convencerse y convencer a su amiga de que es imposible borrarse, tal como señala la propia Ferrante: “Lenù se propone impedir que su amiga Lila desaparezca. ¿Cómo? Escribiendo” (2017, p. 237). El sujeto narrativo conformado por estos dos personajes interdependientes en

ocasiones lucha por separarse y en ocasiones, por fundirse. Ya desde muy pequeñas, Lenù y Lila, ambas nacidas en un barrio napolitano periférico que, bajo la mirada de Lenù, destaca por su violencia, forman una asociación que promete cambiarles la vida. Su amistad nace de la identificación más que de la complementariedad: ambas se consideran a sí mismas y a la otra diferentes al resto de personas que habitan el barrio, pues destacan por su inteligencia y sus ambiciones. Lenù, la primera de la clase en la escuela elemental, se topa con que Lila, una compañera que no había demostrado especial capacidad para el estudio, la adelanta. De ahí nace la curiosidad por una Lila que es a la vez espejo y competidora: Lenù entiende entonces que no podrá superarla (pues Lila aprende a leer sola cuando Lenù aún ni se ha acercado a la lectura) y por ello quiere seguirla, como si Lila generara un nuevo primer puesto tras el suyo o, como entendemos a través de la dinámica de esta amistad, un primer puesto compartido en el que la idea de “amiga estupenda” remite a la idea de “otro yo” de Porter (1999). Ambas amigas comparten fines, compromisos, una idea del buen vivir y de la “comunidad elegida” de Marilyn Friedman (1989), ya que su asociación las lleva a emprender una lucha conjunta basada en el relato común de una desigualdad. Este vínculo de espejo y competición construye la representación de un afecto que, a pesar de que superficialmente cumple con la idea patriarcal de que las amigas se envidian y luchan por superarse, se rige bajo unas normas que parten de la sororidad. Podemos entender esta dinámica a través de un fragmento perteneciente a la infancia de Lenù y Lila:

Tenía un hermano mayor y quizá había aprendido de él, no sé; yo también tenía hermanos pero más pequeños que yo y de ellos no había aprendido nada. Sin embargo, cuando me daba cuenta de que se había rezagado, aunque tenía mucho miedo, me paraba y la esperaba.

Ya entonces había algo que me impedía abandonarla. No la conocía bien, nunca nos habíamos dirigido la palabra y aun así estábamos enzarzadas en una competición continua, en clase y fuera. Pero sentía confusamente que si hubiese salido corriendo junto a las demás, le habría dejado a ella algo mío que luego no me devolvería nunca.

Al principio esperaba escondida, a la vuelta de una esquina, y me asomaba para ver si Lila venía. Después, al ver que no se movía, me obligaba a reunirme con ella, le pasaba las piedras, también yo las lanzaba. (2011, p. 31)

En este fragmento, Lenù señala que la competición entre ella y Lila trascendía lo académico. Sin embargo, cuando la lucha se torna externa, es decir, cuando se enfrentan en una pelea con un grupo de chicos del barrio, Lenù apoya a Lila e incluso llega a rezagarse por mantenerse a su lado. La narradora también cuenta que ella tira las piedras sin ambición mientras que Lila lo hace con determinación. Esta explicación hace pensar que Lenù no desea realmente entrar

en la pelea pero es ella quien le pasa las piedras a Lila, quien cumple con la voluntad de una amiga con la que la competición se ha convertido en un juego inofensivo y justificado, pues el juego nace de la identificación, de la conciencia de que existe una opresión común (los chicos les tiran piedras porque son niñas y les superan en la escuela) y del reconocimiento de la interdependencia. Así, la dinámica de su amistad, construida en una rivalidad que funciona también como asociación, actuaría como espacio en el que ambas amigas desarrollan su identidad a través del diálogo, tal como señala Almudena Hernando (2015) respecto a la identidad relacional.²⁸ Además, el “yo femenino” de la narrativa de Ferrante destaca, entre otras cosas, por no censurarse, por reconocerse también en los que considera malos sentimientos y en sus contradicciones. La contradicción en la naturaleza del vínculo de Lenù y Lila viene dada precisamente por la presencia del estereotipo de la rivalidad femenina. Como explicaré más adelante, Lenù lucha por renunciar a su búsqueda de una autonomía regida por los cánones de la autonomía masculina occidental, es decir, por reconocer su propia interdependencia.

Resulta útil aludir al esquema de contrapesos que Ferrante construye para apuntalar la relación de Lila y Elena y la identidad de la propia Elena. En este sentido, Lila es el primer contrapeso, pues, como desarrollaré más adelante, la unidad-competición de las dos amigas se muestra constantemente contaminada, en ocasiones de manera intencionada, por las enormes diferencias que existen entre las dos. Estas diferencias generan una dicotomía que está en tensión y que resume la percepción que Elena tiene de Lila: Lila es su espejo de origen, de ambición y de huida, y esto último es constantemente cuestionado y probado por una Elena que teme que su amiga huya sin ella (o que ella misma quiera huir sin su amiga). Esta grieta en su asociación se convierte en la duda que genera múltiples fracturas en su identificación: desde el principio de la novela, Lenù se refiere a Lila como “mala” con el fin de justificar sus propias acciones, es decir, de colocarse en el otro lado de la dicotomía. Lenù da a entender así que Lila es para ella el símbolo de lo que no es el barrio:

Pensé que, aunque las piernas me funcionaban bien, corría permanentemente el riesgo de quedarme coja. Me despertaba con esa idea en la cabeza y saltaba de la cama para comprobar si mis piernas seguían siendo normales. Tal vez por eso me obsesioné con Lila, que tenía unas piernas flaquísimas, raudas, y las movía siempre, pateaba incluso cuando estaba sentada al lado de la maestra, hasta el punto de que la mujer se ponía nerviosa y no tardaba mucho en mandarla a su sitio. Algo me convenció, entonces, de que si seguía su ritmo, el paso de mi madre, que se me había metido en el cerebro y no me

²⁸ Explicado en el capítulo 2.

abandonaba, dejaría de amenazarme. Decidí que debía guiarme por aquella niña, no perderla nunca de vista, aunque se molestara y me echara de su lado. (2011, p. 45)

Así, el siguiente par de espejos-opuestos es el formado por Elena y su madre. Elena ve su potencialidad reflejada en los defectos físicos de su madre, que le muestran lo que podría ocurrirle a su cuerpo si envejeciera llevando la misma vida que ella. La huida de este destino a través de la identificación con Lila hace pensar, pues, que otra de las dicotomías centrales de la novela es la de la relación materno-filial²⁹ frente a la relación de amistad entre mujeres. Esto nos remite, de nuevo, a la idea de Friedman (1989) de que la amistad puede formar comunidades en las que las personas que confrontan los dictados del género pueden refugiarse y apoyarse ante el rechazo de la familia y otros grupos cuyos vínculos son normativos. Elena huye de las expectativas asociadas a su género, reflejadas en su madre, a través de la identificación con Lila, alguien que comparte su origen y, en este caso, su huida. Ambas son espejos y a la vez rostros opuestos al suyo. Al decidir reflejarse en uno, siempre halla devueltas las dos imágenes: en Lila, la huida de un cuerpo materno contenido en el suyo; en su madre, la huida de una fuerza que, al parecerse a la de Lila, es “mala”. La madre de Elena, por lo tanto, encarna el barrio, mientras que Lila encarna la huida. Sin embargo, la construcción simbólica de Lila como huida, como “lo que no es el barrio”, es endeble, pues durante la adolescencia Elena muestra que nunca entiende realmente qué es lo que quiere Lila y que su universo se halla cada vez más inmerso en el barrio y su lógica. La fragilidad de este símbolo articula gran parte de la novela, como explicaré más adelante, y también gran parte de la identidad de Elena, así como de la escritura ficcional de esta autobiografía, tal como señala Ferrante:

[Lenù] Quiere fijar en un relato detallado cuanto sabe de ella, como para convencerla de que es imposible borrarla. Al comienzo Elena parece estar en una posición de fuerza, se expresa como si fuera realmente capaz de plasmar a su amiga en la escritura y así aferrarla para llevarla de vuelta a casa. En realidad, cuanto más avanza el relato, menos conseguirá fijar a Lila (2017, p. 326)

²⁹ Las relaciones materno-filiales son una de las temáticas que, como expliqué en el capítulo 3, pertenecen al espacio doméstico y son enunciadas y convertidas en narrables por las mujeres a través de géneros literarios que, como la autobiografía, permiten que estas exploren todo aquello que históricamente ha sido relegado al ámbito de “lo femenino”. En el capítulo 4 expliqué que las relaciones materno-filiales tienen un gran peso en la narrativa de Elena Ferrante. En *La amiga estupenda* esto también es así, siendo la madre de Lenù uno de los personajes clave en el desarrollo de muchas de las tramas de la novela, así como en la construcción de la personalidad de la narradora.

Como ya he comentado, el propósito de Lenù deriva en la escritura de una autobiografía en la que cuestiona tanto a Lila como a sí misma. La tensión existente entre las dos figuras principales de este relato, cruzada por esa fragilidad de la imagen de Lila, es decir, por la idea de que lo que Lenù ve en Lila puede ser solamente una construcción de esta, de que Lila es impredecible precisamente porque Lenù, quien cree conocer su intimidad, no puede entenderla, da lugar al “vértigo” que Ferrante asocia a sus narradoras (2011). Esa tensión también causa el sistema de contrapesos que articula la novela, el cual cobra sentido si añadimos una dicotomía más: el italiano standard frente al dialecto de Nápoles.

El dialecto napolitano es el lenguaje utilizado en el barrio por las familias que residen en él, en los grupos de amigas y amigos a los que Lila y Elena pertenecen, etc. En la escuela, en la biblioteca, con las personas ajenas al barrio, se habla en italiano. Lenù señala en múltiples ocasiones que se comunica con su amiga en un italiano culto y expresivo. El dialecto napolitano, en contraposición, se torna una herramienta con la que Ferrante nos dirige a la brutalidad del entorno de Lenù y también a la relación de Lenù con este. Entre Lila y Lenù, el uso del dialecto se da en contadas ocasiones, y en la mayoría de ellas es utilizado por Lila como arma arrojadiza para alejar a su amiga de ella, para demostrarle que pertenece al barrio. En referencia a los códigos privados de la amistad femenina usados por Carmen Martín Gaité en *Nubosidad variable*, Carmen Servén (1998) señala que “la posesión de un código privado la pertenencia a un colectivo ligado por el afecto y lo cotidiano (...) sirve además para mostrar que quienes no lo usan se mantienen conscientemente al margen” (p. 238). La escuela, el entorno que ambas amigas asocian al uso del italiano, es, según entiende Lenù desde la infancia, aquello que deben utilizar para lograr su fin de salir del barrio, tal como se expone en el siguiente extracto:

Claro que Lila había renunciado a ello, pero tal vez yo, a fuerza de ir a esa escuela difícil que se llamaba bachillerato superior, apoyada por el amor de Pasquale, podría llegar a escribir un libro sola, como había hecho Sarratore. Quién sabe, si todo salía bien a lo mejor me hacía rica antes que Lila con su diseño de zapatos y su fábrica de calzado. (2011, p. 143)

Por lo tanto, Lila y Lenù utilizan el italiano para habitar en él un espacio compartido en el que el barrio no puede entrar. Además, durante la narración nos damos cuenta de que ‘Lila’ es el nombre que Lenù utiliza para su amiga, mientras que el resto de personas que la conocen se refieren a ella como ‘Lina’. Sitúan así su amistad en un ámbito externo al barrio, a pesar de que esta se da, en este primer libro, dentro de los límites de un entorno hostil y exhaustivamente conocido. Esto muestra que ambas amigas se entienden como extranjeras en

sus propias vidas, lo cual se convierte en un secreto o un tabú que solamente se revelan entre ellas, pues, aunque comparten huida, también comparten un origen con el que deben convivir. Es decir, ambas habitan juntas un espacio, generado por la amistad, que sirve como apoyo mutuo. Lila y Lenù necesitan este apoyo porque se entienden distintas al resto de personas del barrio, a pesar de que están abocadas a lo mismo que ellas. Se ven diferentes porque, desde la infancia, muestran una capacidad para los estudios que, dados los condicionantes del género, la clase social, la procedencia, etc., creen que no podrán desarrollar. Así, ambas reconocen y evidencian una opresión común contra la que deben luchar juntas. Esta asociación secreta es una “red de apoyo” que las ayuda a sobrevivir dentro de sus familias, de su entorno social y de las expectativas de género a las que este las enfrenta. Precisamente, el hecho de que entenderse como extranjeras dentro del barrio sea un tabú hace que gestos como hablar en dialecto o dotar de mayor importancia a las cuestiones del barrio que a cuestiones de fuera (por ejemplo, de la escuela en la que estudia Lenù, situada en el centro de Nápoles) resulten violentos, llenos de significado. Dejar entrar al barrio (utilizar al dialecto) significa mantenerse conscientemente al margen de su vínculo, lo cual es siempre una deslealtad para Lenù y un castigo para Lila, tal como sucede en este fragmento: “Ahí estaba, yo le describía el centro de Nápoles y ella colocaba en el centro de todo la casa de Gigliola, situada en uno de los edificios del barrio, donde Pasquale quería llevarnos a bailar” (2011, p. 157). El uso de un código común evidencia, además, que Lila y Elena distinguen su vínculo de los que mantienen con sus otras amigas.³⁰ Lila, además, tal como cuenta Lenù, utiliza estos mecanismos para colocarse por encima de su amiga. En este sentido, podemos considerar que Lila se siente triunfadora dentro de la lógica del barrio, pues inesperadamente es ella quien cumple con las expectativas que el entorno asocia a su género. Lenù, por otra parte, se sabe triunfadora dentro de una lógica externa, y teme que este triunfo no sea reconocido por su amiga, es decir, que no sea válido en su competición o que no le sirva para estar a su altura. En la adolescencia, ambos personajes emprenden un camino que, entienden, les llevará a ganar dinero para salir del barrio, su meta común. El camino de Elena será el académico, el cual es exhaustivamente analizado por Ferrante durante las cuatro novelas de la saga. Esta vía, por supuesto, responde a una lógica externa al barrio, pues Elena es considerada una persona

³⁰ Esto evidencia que la representación de las amistades femeninas en *La amiga estupenda* (2011) rompe con la “homogeneidad” que Luce Irigaray (2010) asocia a las amistades femeninas ficcionales construidas desde la óptica masculina, pues el vínculo de Lila y Lenù tiene su propia naturaleza y nunca es comparado con otros vínculos similares. La amistad de Lila y Lenù es tratada por Lenù, además, con perplejidad, pues, al no considerarse similar a otras relaciones, parece impredecible e incluso imposible de comunicar.

“excepcional” por seguir con sus estudios, tal como ilustra una conversación con su maestra de la escuela elemental, quien rechaza a Lila en cuanto se entera de que no va a cursar el bachillerato superior y se refiere a ella como “plebe” en contraposición con lo que es Elena. El camino de Lila, por otra parte, la lleva a introducirse de pleno en las dinámicas del barrio. Esta, junto a su hermano, decide fabricar zapatos con unos diseños novedosos que, entiende, les llevarán a abrir una fábrica en el futuro.³¹ Hasta entonces, el taller de su padre solo se usaba para remendar pero ahora Lila y Rino Cerrullo, a escondidas, se empeñan en fabricar un zapato desde cero con el que le demostrarán a su padre que su plan es válido. Así, Lila no busca salir del barrio desde fuera del barrio, sino desde dentro: será la actividad de su familia, reformulada por ella, la que rompa con la tradición familiar. Lila comparte el secreto de los zapatos con Elena, sabiendo que lo comprenderá. Elena, sin embargo, no sabe mostrarle a Lila la importancia de su éxito académico porque teme, una vez más, no compartir huida con Lila. En cierta ocasión, intenta traducir su horizonte académico, encarnado en la figura de Nino Sarratore, de la siguiente manera: “Nino tendrá un coche más bonito que el de los Solara” (2011, p. 145). Elena sabe que Nino no aspira a tener un coche mejor que el de los Solara, pero, una vez más, el coche es un símbolo: la familia Solara es la mejor posicionada del barrio. Los dos jóvenes Solara, Michele y Marcello, son admirados y temidos. Su coche, un Fiat 110, es el mejor del barrio, y lo usan para exhibir su posición social, para intimidar y seducir a chicas con las que son abusivos. Así, se revela el carácter endeble de Lila como símbolo de huida pues Elena necesita lo académico para estar a la altura de su amiga, es decir, para merecer su misma huida, pero a la vez teme que su amiga no se dé cuenta de que Elena la ha alcanzado. En este sentido, Lila, en oposición a lo que Elena pensaba en su infancia, parece simbolizar el barrio, pero las características con las que Ferrante construye a este personaje (el misterio, las contradicciones, la excepcionalidad, la rebeldía, la introspección, la capacidad de sorpresa) no hacen sencilla esta identificación. En este sentido, Lenù parece sentir que Lila trasciende el barrio y también lo que está fuera, como si tuviera la capacidad de crear sus propias lógicas. Aunque Lenù entiende que es ella quien, al saber reconocer tanto la lógica del barrio como la externa, acompaña a su amiga en su camino para lograr su fin común (es decir, en su plan de fabricar zapatos para huir del barrio), su narración da a entender que Lila también acompaña a Elena en sus estudios. Por ejemplo, si Lenù estudia griego en la escuela,

³¹ De hecho, la segunda parte de *La amiga estupenda* (2011) se titula *Adolescencia: historia de unos zapatos*, lo cual, si lo analizamos entendiendo que la tetralogía es la autobiografía de Elena (o en eso se convierte), refuerza la idea de que Elena y Lila funcionan como sujeto unitario, de que lo que le ocurre a una se inscribe también en la vida de la otra, pues la “historia de unos zapatos” es también (o sobre todo) la de Elena.

Lila lo estudia por su cuenta y ayuda a su amiga a aprobar los exámenes. Esto, debido a la incidencia del estereotipo y a la doble naturaleza de esta relación de amistad, es interpretado por Elena como parte de su rivalidad. Sin embargo, Lila, al explicarle a Elena que debe estudiar por las dos porque es su “amiga estupenda”, evidencia que la alianza sigue presente y que la comunidad formada es una parte indispensable de sus respectivos mecanismos de huida. Esto convierte su amistad en “disruptiva” en el sentido que señalaba Marilyn Friedman (1989), pues el apoyo generado por el vínculo posibilita que ambos personajes puedan desafiar y cuestionar las convenciones de género (es decir, la idea de que Elena no puede estudiar porque es mujer y de que Lila, asimismo, no puede reformular el negocio familiar). La noción de Lila y Elena como “comunidad elegida” que comparte el relato de una opresión común es completada por la dicotomía que enfrenta a Lila y Elena con otro personaje: Nino Sarratore.

La figura de Nino Sarratore, interés amoroso de Elena desde la infancia, es otra de las claves del sistema de contrapesos elaborado por Ferrante. Simboliza el éxito en el ámbito académico: es un personaje locuaz, culto, que utiliza ideas elaboradas para explicarse, y su escritura es admirada por Elena. Nino nace en el barrio, pero su familia se muda a Nápoles tras el desencuentro entre Melina Capucci y Lidia Sarratore.³² Así, para Elena es su espejo de huida, pues ha logrado salir del barrio y destacar en un ámbito que a Elena le parece reservado a las personas que no proceden de zonas periféricas. Elena, además, ve su origen reflejado en Nino, pues fueron durante algunos cursos a la misma escuela elemental y, de hecho, Nino fue uno de los personajes importantes de su infancia. Sin embargo, a través de una trama en la que Nino le da a Elena señales confusas que la hacen oscilar entre la euforia y la inseguridad, Ferrante nos muestra que, por alguna razón, Elena se siente constantemente inferior a Nino y lucha para alcanzarlo, incluso para “merecerlo”. Esto podría remitir a la relación con Lila, pero, continuando con la idea del sistema de contrapesos, considero que Nino es otro espejo-

³² Melina Capucci y Lidia Sarratore son dos vecinas del barrio (Melina es la madre de Antonio, el primer novio de Elena, y Lidia, la de Nino, el primer chico que le suscita interés). Durante la infancia de Elena, Donato Sarratore “ayuda” a la familia Capucci y establece, siempre negando que esto sea así, una relación amorosa con Melina. Esta era considerada la “loca del barrio”, lo cual se refuerza tras este episodio, pues el abandono de Donato genera una serie de enfrentamientos entre ella y Lidia que remiten a la dicotomía ángel del hogar (Lidia) frente a loca del desván (Melina) teorizada por Sandra Gilbert y Susan Gubar (1998). La familia Sarratore huye del barrio y Melina, quien es, además, mucho más pobre que estos (lo cual juega en su contra y provoca que la tilden aún más de “loca”), carga durante toda su vida con el estigma de esta relación que todo el barrio creyó inventada. Todas las niñas se posicionan del lado de Lidia, pues la consideran la “buena mujer”, pero Lila se pone desde el principio del lado de Melina. Esta decisión de Lila se convierte para Elena en un enigma cuyo eco resonará durante toda su vida.

opuesto de Lenù y, a la vez, un espejo-opuesto de Lila, siendo la relación de Nino y Elena un espejo-opuesto de la relación de Lila y Elena. Lenù muestra que Lila y Nino son las personas más importantes de su vida y lo da a entender de la siguiente manera: “Me desvestí y me metí en la cama con la carta de Lila y el punto de lectura azul de Nino, las cosas más valiosas que creía poseer en ese momento” (2011, p. 267). Esta imagen es de gran relevancia, además, para entender el papel que juegan ambos personajes en la escritura de Lenù, a la que me referiré más adelante, pues es Lila quien tiene influencia en su estilo (la carta) y Nino quien lo tiene en su contenido (el punto de lectura o marcapáginas), como si Elena escribiera a través de Lila y leyera a través de Nino. Así, Nino y Lila, opuestos, ejercen para Elena funciones parecidas, convirtiéndose a su vez en escenarios que, cree, no serían capaces de tocarse. Piensa que la inteligencia de ambos personajes es similar, que ambos tienen una fuerza (o un vigor, atendiendo a la definición que Ferrante hace de este término) excepcional, y le aterra que puedan “descubrirse” y dejarla fuera. Una conversación de Elena y Nino establece por primera vez este temido triángulo:

—¿Te acuerdas de la declaración que te hice?
—Sí.
—Me gustabas muchísimo.
Se me encendieron las mejillas y susurré estúpidamente:
—Gracias.
—Pensaba que nos haríamos novios y así podríamos estar siempre los tres juntos, tú, tu amiga y yo.
—¿Juntos?
(...) —¿Siguió estudiando?
—No.
—¿Y qué hace?
—Ayuda a sus padres.
—Era muy buena, no había manera de seguirle el ritmo, me obnubilaba la mente.
(...) —Ya no es así —dije—, ha cambiado.
Sentí el impulso de añadir: ¿Has oído a los profesores, cómo hablan de mí en el colegio?
A partir de esa conversación, dejé de escribir a Lila: me costaba contarle lo que me estaba sucediendo, de todos modos, no me contestaba. (2011, p. 252)

Nino introduce a Lila en una relación amorosa que, para Elena, constituye una victoria en la competición contra su amiga. A su vez, Sarratore le pregunta si Lila ha seguido estudiando y destaca la capacidad de esta para lo académico. Elena se defiende asegurando que Lila ya no es así, o, lo que es lo mismo, que ella, al haber continuado estudiando, es mejor (o, más bien, equilibrando esto con otras victorias de Lila, igual) que Lila. La frustración que genera esta conversación provoca que Elena deje de escribirle cartas a Lila, pues si lo hiciera tendría que exponerse. Además, la seguridad ganada con la atención de Nino es cuestionada por Elena a

partir de este momento, pues teme que, como ocurrió antes con Pasquale, Nino se acerque a ella solo para acceder a Lila.

Nino simboliza la huida del barrio, pero esta es una huida distinta a la que podrían emprender Lenù y Lila, pues Lenù debe luchar contra su origen y Nino ya ha salido del barrio. Mientras que Lila es el “otro yo” de Elena, Nino se muestra solamente como un “otro” al que Elena debería parecerse. Entiendo que es especialmente relevante la idea de que Lila y Lenù son diferentes a Nino por dos cuestiones fundamentales: el género y la clase.³³ Nino tiene acceso a una educación mejor desde pequeño y no tiene los obstáculos que encuentran ellas a la hora de promocionar en el sistema educativo. A su vez, Lila y Lenù se enfrentan a las mismas barreras impuestas por el género. Elena no puede alcanzar a Nino, aun mostrando un desempeño similar, por los impedimentos que conlleva su falta de privilegios. Elena no es consciente de esto y le otorga a Nino una legitimidad que muestra que cree que el problema está en ella misma, y de igual manera piensa que el problema de Lila está en la propia Lila. Así, la identificación con Lila, su alianza, funciona desde la idea de “comunidad elegida”, es un refugio, responde a las necesidades de ambas y surge de su reconocimiento como interlocutoras (Lagarde, 2009) y de una acción que las sitúa en el marco de las “amistades políticas” teorizadas por Betlem Cuesta Cremades y Ángela Lorena Fuster Peiró (2010).³⁴ La identificación con Nino, sin embargo, es una identificación falsa que genera en Elena lo que conocemos como “síndrome de la impostora,”³⁵ A pesar de que la figura de Nino es importante en la obra, la trama amorosa que protagoniza junto a Elena nunca se iguala al vínculo central de la novela, que es el de las dos amigas. Así, esta relación y la relación de Elena con su posterior novio, Antonio Cappuccio (y con otros personajes que aparecen en los títulos restantes), jamás ocupan el lugar de la relación de Elena y Lila, y muchas veces estos vínculos son motivados (o, más bien, se ven contaminados) por la voluntad de Elena de cumplir con lo que debe hacer como mujer y de estar a la altura de su amiga. Es decir, la

³³ En este sentido, la novela indaga en la intersección entre género y clase social con respecto a la opresión a la que se enfrentan Lenù y Lila. La interseccionalidad, la cual está muy presente en esta obra, es, siguiendo la definición de este término de Kimberlé Crenshaw (1989), el fenómeno por el cual las opresiones o los privilegios de una persona se entrecruzan debido a su pertenencia a diferentes grupos sociales.

³⁴ Explicadas en el capítulo 2.

³⁵ El “síndrome de la impostora” hace referencia la falta de autoestima y confianza que sufren las mujeres que ocupan puestos de trabajo que son tradicionalmente masculinos. Este ha sido evidenciado por figuras como Sheryl Sandberg, directora de operaciones de Facebook, Carmen G. de la Cueva, escritora, o Kate Winslet, actriz.

figura de Nino Sarratore es significativa en relación a la figura de Lila, su fuerza aparece cuando es matizada por la fuerza de Lila. En este sentido, la relación de amistad entre mujeres no funciona como un sustitutivo de las relaciones heterosexuales o como una preparación para estas, sino que son las relaciones heterosexuales las que son absorbidas por la relación de amistad, las que se apoyan en ella. Así, Ferrante subvierte lo señalado por Apoorv Agarwal et al. (2015)³⁶ sobre el test de Bechdel, que valora si el contenido de las amistades femeninas representadas en ficción está en realidad centrado en las relaciones heterosexuales. En esta obra, la autora italiana representa la amistad entre mujeres con un rango mucho mayor que el de las relaciones heterosexuales, al contrario de lo que denunciaba Narbona Carrión (2016) con respecto a *Girls* (2012).³⁷ Así, la importancia de Nino en el sistema de contrapesos no se da por sí misma (como se da el contrapeso de la madre de Elena, opuesta de forma natural a su hija), sino que se da porque existe la figura de Lila y es esta la que crea los parámetros. Por lo tanto, Nino Sarratore termina de configurar el sistema de contrapesos de la novela, el cual esboza la tensión existente entre lo que está dentro y lo que está fuera del barrio, entre la lógica del barrio y una lógica que, a pesar de que a Elena le parece universal, no tiene incidencia entre los edificios de la infancia de las protagonistas. Los opuestos y los espejos-opuestos serían los siguientes: Elena y Lila (espejos-opuestos), Elena y su madre (espejos-opuestos), Lila y la madre de Elena (opuestos), la escuela y la zapatería (opuestos), el italiano y el dialecto napolitano (opuestos), Elena y Nino (espejos-opuestos) y Lila y Nino (espejos-opuestos).

El conflicto que articula la vida de Elena se refleja en la tensión existente entre una identificación que lleva a las dos amigas a entenderse como sujeto unitario, evidenciado por parte de Lila con la idea de la “amiga estupenda”, y unas diferencias que generan en Elena, a lo largo de toda la saga, la voluntad de borrar a su amiga de su identidad (precisamente porque su amiga es parte de su “yo”). Esta tensión provoca que la competición no sea solamente un juego o un ejercicio con el que alcanzar el mismo ritmo. Elena envidia a Lila, y, aunque esto solo puede verse en ciertas ocasiones y siempre a través de la mirada de Lenù, Lila muestra varias veces que también envidia a su amiga, debido a las diferencias provocadas

³⁶ Explicado en el capítulo 2.

³⁷ Explicado en el capítulo 2.

por los privilegios³⁸ pero también por elecciones aunque, sobre todo, debido al carácter de ambas. Así, Elena se muestra como un personaje que duda, que se deja arrastrar por los acontecimientos y por su amiga, como cuando jugaban con las muñecas y Lila las tiró al sótano de don Acchille. Además, consideraba que ella “necesitaba” a Lila mientras que esta “sabía ser independiente” (2011, p. 148). Desde la infancia, teme que Lila deje de considerarla indispensable, que aprenda a vivir sin ella y en muchas ocasiones se prueba a sí misma ante Lila para reforzar el vínculo con esta, aferrándose a sus logros para contraatacar cuando este sentimiento (que ella entiende provocado por su amiga) la ofende:

Quise sobreponerme a la sensación de repulsión que me causaban esos sentimientos y, como para subrayar mi valor y mi carácter indispensable, le dije [a Lila] de pronto que cursaría el bachillerato superior. (...) Lo hice porque quería que se diera cuenta de que yo era más única que rara y que, aunque se hubiese hecho rica fabricando zapatos con Rino, nunca iba a poder prescindir de mí como yo no podía prescindir de ella. (2011, p. 149)

La primera diferencia entre ambas es, pues, que Elena parece aferrarse a un vínculo que Lila solamente transita. Esto es desmentido en múltiples ocasiones por los actos de Lila y refuerza la incertidumbre que Lila provoca en Elena. Otra diferencia entre ambas es la física: Lenù, en la infancia, es rubia, alta y de piel pálida; Lila es pequeña, muy flaca, de cabello negro y piel oscura. Lenù desmenuza el desarrollo y los cambios físicos de ambos personajes, situando sus cuerpos y el devenir de estos dentro de la trama³⁹. Elena narra cómo su cuerpo va cambiando, cómo adquiere unas formas que, en la primera adolescencia, la hacen sentir superior a Lila. Lenù se desarrolla antes que su amiga y convierte la primera menstruación en símbolo de esto, así como la atención de los chicos. Este último símbolo, sin embargo, se ve truncado, pues Lenù descubre muy pronto que, mientras ella pasa desapercibida y solo capta la atención de las personas cuando ha pasado un tiempo junto a ellas, Lila muestra desde la pubertad un magnetismo que atrae de inmediato. Así sucede cuando Pasquale Peluso utiliza a Elena para acercarse a Lila, que aún no había menstruado por primera vez. Elena “vigila”⁴⁰ su propio cuerpo y lo entiende en relación con Lila: si Lila es guapa, ella se vuelve fea; si ella es guapa, Lila se vuelve fea. El viaje de Elena a Ischia resulta revelador en este sentido: al pasar el

³⁸ De hecho, Elena puede continuar con sus estudios porque su familia tiene un nivel económico ligeramente superior. Lila se casa con uno de los jóvenes “adinerados” del barrio y su nivel económico se vuelve superior al de Elena.

³⁹ Como expliqué en el capítulo 3, la introducción del propio cuerpo como foco de interés o como experiencia narrable es una de las características de los textos autobiográficos femeninos.

⁴⁰ Remito al capítulo 4 donde desarrollé teóricamente este concepto tal como lo entiende Elena Ferrante.

verano en la playa y exponerse a la luz del sol y al agua salada, a Elena se le mejora el acné, se le pone el pelo brillante, se le compacta el cuerpo. A su vez, al no poder comparar su desarrollo físico con el de Lila, adquiere una seguridad en sí misma que empieza a desvanecerse cuando pone de nuevo un pie en el barrio. Este viaje, además, es un premio que la maestra Oliviero le otorga a Elena por sus buenas notas en el bachillerato superior,⁴¹ lo cual supone una victoria para Elena, aunque esta victoria se enturbia cuando esta entiende que Lila no va a responder a las cartas que le escribe desde Ischia (de nuevo, Elena es dependiente y Lila, independiente). Esta es, pues, otra de las diferencias: Elena hace uso de la educación reglada, estudia con empeño para progresar en el sistema académico y es metódica. Lila estudia por su cuenta, inventando sus propios métodos, enseñándoselos incluso a su amiga porque le parecen mejores que los de la escuela. Elena, a pesar de ser quien más se aleja de las expectativas asociadas a su género dentro de su clase social, es la que se aferra a las normas. Lila, por otra parte, crea sus propias normas, busca desligarse de las convenciones y aprovechar su excepcionalidad. La conciencia de esta excepcionalidad parece ser otra de las diferencias: Elena duda constantemente de sí misma, pero Lila es conocedora y a la vez no de su fuerza. Es decir, Lila sabe que es más inteligente que el resto, pero lo da por hecho y no se plantea que pueda ser de otra manera o que ella tenga una “suerte” especial. Lenù, sin embargo, se “vigila” y teme ver en sí misma solo un reflejo de su amiga Lila. Sin embargo, no sabemos si Lila sufre de la misma “vigilancia” que Elena y no lo cuenta. Esto parece revelarse en conversaciones como esta:

—¿Qué es el bachillerato superior? —preguntó.

—Un colegio importante que viene después del bachillerato elemental.

—¿Y tú qué vas a hacer allí?

—Estudiar.

—¿Qué?

—Latín.

—¿Y nada más?

—También griego.

—¿Griego?

—Sí.

Puso cara de quien se ha perdido y no sabe qué decir. Al final murmuró sin venir a cuento de nada:

—La semana pasada me vino el mes. (2011, p. 149)

En este fragmento, Lila muestra que ella también siente envidia de su amiga, teme no poder alcanzarla y busca adelantar a Lenù de alguna manera (en este caso, a través de la noticia de

⁴¹ El cual es una fuente de competición con Lila, quien no asiste a clase pero estudia lo mismo que Elena con libros de la biblioteca del barrio.

que le ha venido la regla). La autora juega con estas revelaciones para que no sepamos si la entereza de Lila es solo una percepción de Lenù. A través de Lenù, asistimos al relato de una “vigilancia” que podríamos creer igual a esa que, como expliqué en el capítulo anterior, Ferrante relaciona con la vigilancia carcelera del patriarcado. En este sentido, Elena parecería vigilarse en esos mismos términos, es decir, convirtiéndose en su propio guardián para no correr el peligro de excederse. Esto es así, por ejemplo, en relación al aspecto físico: Lenù observa su cuerpo por miedo a perder su belleza, a convertirse en su madre o en una adolescente fea, sin gracia. Lila, por lo tanto, se nos mostraría como un personaje que se “vigila” en el sentido no patriarcal que Ferrante (2017) le daba al término.⁴² Esta parece atender a la evolución de su cuerpo con cierta perplejidad o con cierto interés, pero con la finalidad de comprenderlo, no de frenarlo o censurarlo. Por esto, Lila es descrita como una persona que rompe las lógicas que Elena cree inamovibles (tanto la del barrio, exhaustivamente conocida por ella, como la académica, a la que solo accede a través de su “amiga estupenda”). Por el contrario, Elena se aferra a esas lógicas, busca adecuarse a ellas, adaptarse para poder cumplir con las expectativas que ambos espacios generan. A pesar de esta diferencia, ambas amigas son conscientes de que se enfrentan a una opresión, de que su “espacio social” las limita a unas condiciones concretas. Lenù no solo se auto-observa en relación a las expectativas de género, sino que también se vigila para “merecer” superarlas. Es decir, la “vigilancia” de Lenù parte de ese mecanismo de auto-perpetuación de los roles de género que desarrollé en el capítulo anterior, pero se cruza con el reconocimiento⁴³ de la opresión y con la voluntad de huir del barrio y conquistar escenarios a los que ninguna persona de su entorno ha llegado (es decir, lo académico), introduciendo así estos “mecanismos” precisamente en la lucha por cambiar sus condiciones. Lila, por su parte, sabe que se excede y que ese exceso es su huida.

⁴² Explicado en el capítulo 4.

⁴³ Este reconocimiento es intuitivo, se basa en la incomodidad de sus experiencias y es tratado durante la primera mitad de la tetralogía como una conciencia vaga aunque sólida. Por ejemplo, Elena y Lenù saben que tienen más difícil estudiar por ser mujeres, pero la violencia machista, muy presente en el barrio y en el relato de Lenù, es algo cotidiano y normalizado para ellas. Lenù sufre una agresión sexual en su viaje a Ischia, y, a pesar de que constantemente reflexiona con Lila sobre las cosas que les pasan por ser chicas, nunca, en toda su vida, le cuenta lo ocurrido. Esto puede tener múltiples causas, y la normalización de la violencia machista está relacionada, por supuesto, con el contexto, pero Ferrante narra en el tercer libro, *Las deudas del cuerpo* (2013), cómo Elena descubre el feminismo e interpreta estas experiencias desde esa perspectiva. En ese momento, Ferrante pone de manifiesto que Lila y Elena eran conscientes de su opresión pero no tenían las herramientas necesarias para reconocer qué formaba parte de ella y qué formaba parte de la violencia estructural del barrio.

La idea de la “vigilancia” se vuelve relevante también en relación a la escritura de la propia Lenù y a la de Lila. La primera, con su práctica literaria, busca comprender a Lila, pero ni siquiera la comprende en su propio relato. Parece ser, pues, que Elena percibe a Lila de manera distinta a cómo se percibe esta a sí misma o de cómo actúa. Parece, por otra parte, que, mientras que Elena no se censura y no teme mostrarse ante su amiga como una persona vulnerable y con malos sentimientos, Lila se coloca un escudo que no permite que Elena acceda del todo a ella. La noción de Lila como inaccesible para los y las lectoras y para la propia narradora remite al juego que establece Ferrante con la escritura de Lila, presente en *El hada azul*, la novela que Lila escribe a los diez años y que impresiona a Elena y a la maestra, y también en las cartas que Lila le envía a Elena mientras se encuentra en Ischia. Elena le escribe a Lila durante todas las vacaciones, pero Lila no le responde. En este proceso de autoexamen, Elena narra cómo era el estilo de sus cartas, cómo decide volcar sus experiencias para que su amiga no reciba solo sus testimonios sino también un retrato de su individualidad. Sin embargo, cuando Lila recibe una única carta de Lila, la confianza en su propia escritura se tambalea:

Hoy puede parecer anómalo, sin embargo, ocurrió exactamente así: antes de sentirme turbada por el contenido, me sorprendió el hecho de que la escritura contuviese la voz de Lila. Y no solo eso. Desde las primeras líneas me vino a la cabeza *El hada azul* (...), y comprendí qué era lo que entonces me había gustado tanto. *El hada azul* tenía la misma cualidad que ahora me llamaba la atención: Lila sabía hablar a través de la escritura; a diferencia de mí cuando escribía (...), ella se expresaba con frases cuidadas, sin errores pese a no haber seguido estudiando, pero, además, no dejaba ni rastro de afectación, no se notaba el artificio de la palabra escrita. (2011, p. 260)

Lila le relata a Elena los acontecimientos que han tenido lugar durante su ausencia en el barrio: la petición de matrimonio de Marcello Solara, el camorrista, quien se introduce en su familia para obligar a Lila a aceptar; sus intentos de escapar de un futuro matrimonio que ella no desea pero su familia sí; la violencia que, por ello, se desata en su hogar, etc. Estos acontecimientos afectan a Elena hasta el punto de abandonar Ischia al día siguiente para volver con su amiga. Sin embargo, lo primero que la perturba es, precisamente, reconocer la escritura de Lila, una voz sólida y expresiva que no reconoce en sí misma. Esta reacción puede parecer únicamente fruto de la envidia, pero, al analizar la relación entre ambas amigas, se entiende que Lenù se ve a sí misma como dependiente y a Lila como alguien capaz de solventar sus problemas sola (y aun así Elena la cuida, porque muchas veces sus problemas son mayores que ella misma). Además, Ferrante muestra aquí que ambos personajes están inmersos en sus propias luchas: cuando Elena no recibe respuesta de Lila, parece que la vida

de esta se detiene. Elena, entonces, se vuelca en sus propios problemas. Lila, por otra parte, está tan centrada en sus cosas que, segura de que su amiga está pasándolo bien en Ischia y no la necesita, decide no perturbarla contándole lo que le ocurre. Así, en el primer acercamiento a la carta de Lila, Lenù aún se halla inmersa en su propia problemática. También encontramos aquí ese “yo femenino” de la narrativa de Ferrante al que me refería en el capítulo anterior: Elena no se censura a sí misma, deja fluir unos sentimientos que puede reconocer como reprobables, se reconoce en las contradicciones que genera en ella, entre otras cosas, una educación atravesada por los estereotipos patriarcales. Su percepción de Lila, de la vida de Lila, está determinada por su percepción de sí misma y de su vida. Por ello, porque Lila y ella conforman un solo sujeto, relaciona todo lo que tiene que ver con Lila con ella misma. Queda claro en este fragmento:

[La escritura de Lila] estaba por completo despojada de los desechos de cuando se habla, de la confusión de lo oral, poseía el orden vivo que me imaginaba en el discurso si uno había tenido la suerte de nacer de la cabeza de Zeus y no de los Greco, de los Cerrullo. Me avergoncé de las páginas infantiles que le había escrito (...). A saber qué había pensado Lila de mí. Sentí desprecio y rencor por el profesor Gerace que me había ilusionado poniéndome un nueve en italiano. A los quince años, el día en que los cumplía, aquella carta tuvo como primer efecto el hacerme sentir una impostora. Conmigo la escuela había cometido un error y la prueba estaba allí, en la carta de Lila. Después, poco a poco, me enteré de los contenidos. (2011, p. 261)

La carta de Lila, pues, devuelve a Lenù a todo lo que las vacaciones en Ischia⁴⁴ le habían hecho olvidar. Lenù ve, en la escritura de Lila, la certeza de que ella no vale, pues, por un lado, su identidad está ligada a la de su amiga. Por otro lado, Lenù ha seguido un camino que debería reforzarle unas aptitudes, lo cual le supone un gran esfuerzo. Lila, sin haber estudiado, es capaz de superar lo que ella consigue, por lo que el otro pilar que sustenta su identidad en ese punto de su desarrollo, lo académico, también se ve en entredicho. Por esto, la primera reacción de Lenù no se lee como una reacción únicamente motivada por la envidia: forma parte de su lucha personal, una lucha en la que Lila ejerce una función simbólica. Además, al día siguiente, tras procesar lo que Lila le cuenta en la carta, se marcha al barrio, interrumpiendo sus vacaciones y devolviéndose a sí misma a un entorno que la hace sentir insuficiente. Es decir, renuncia a su seguridad y su crecimiento personal para cuidar a su amiga. Elena, por lo tanto, reconoce su “bien” y su “mal” y actúa basándose en el “bien”, sin dejar de reconocer que le afecta que Lila sea mejor que ella. Tal vez por esto le llama

⁴⁴ Concretamente, su amistad con Nino Sarratore, la aceptación de la familia de este, quien posee un capital económico y cultural superior al de la familia Greco, sus nuevas lecturas, etc.

especialmente la atención una de las frases que Lila escribe en su carta: “en las últimas páginas escribía que notaba a su alrededor todo el mal del barrio. Es más, dejaba caer sombríamente: el mal y el bien están mezclados y se refuerzan mutuamente” (2011, p. 163). La narrativa de Ferrante, efectivamente, mezcla el bien y el mal, logrando un vínculo entre ambos que refuerza tanto las luces como las sombras. Así ocurre también, como he explicado anteriormente, con las relaciones entre personajes, entre símbolos. Lila y Elena, por ejemplo, son dos fuerzas que se mezclan y se refuerzan, y eso provoca que, en el relato de Elena, sea imposible saber cómo sería la una sin la otra. Una de las manifestaciones de esto es la escritura: solo conocemos la escritura de Lila a través de la escritura de Elena, pero la conocemos. Elena no solo la describe, sino que cambia la suya para que se parezca a esta. Esta búsqueda del “yo” también en la escritura y el estilo tiene relación con la idea del “yo femenino” que necesita repensarse constantemente y “dar vueltas sobre sí mismo” (Pacheco, 2010, p. 407)⁴⁵, es decir, descubrir o inventar nuevas formas de narrar con las que expresar una subjetividad que no puede relatarse a través de los referentes masculinos. En este sentido, *La amiga estupenda* también cumple con otra característica señalada por Pacheco (2010): narra momentos específicos del devenir, en fragmentos cortos y aparentemente desligados unos de otros (p. 407)⁴⁶. Lo que leemos, por lo tanto, no es solo la autobiografía de Elena entremezclada con la biografía de Lila, sino que es también la escritura de Lenù, la búsqueda de su propia subjetividad, entremezclada con la de Lila, influenciada por ella de la misma manera que Lenù está influenciada por su amiga. No podemos saber, sin embargo, si la escritura de Lila está afectada por Lenù, y tampoco sabemos hasta qué punto Lila contiene a su amiga. Así lo explica Elena Ferrante:

Aquí llegamos a la característica fundamental de la escritura de Lenù. Es imaginada como dependiente de la de Lila. Sabemos poco de lo que Lila escribe, pero sabemos mucho de cómo y hasta qué punto Lenù la utiliza. Las páginas de la tetralogía *Dos amigas* están pensadas como el punto de llegada de una larga influencia ejercida por Lila de dos modos distintos: primero, a través de lo que ella escribió y que Lenù consiguió leer; segundo, a través de la escritura de la que Lenù en varias ocasiones la considera capaz y a la cual intenta adecuarse con permanente sensación de insatisfacción. En cualquier caso, como escritora Lenù está destinada a cuestionarse sin cesar. El éxito le demuestra que es buena, pero ella se siente insuficiente, tanto es así que Lila se escapa cada vez más de un relato que la fije con plenitud. (2017, p. 327)

⁴⁵ Explicado en el capítulo 3.

⁴⁶ Explicado en el capítulo 3.

Como he señalado anteriormente, Lenù entiende que Lila es independiente y ella, dependiente. Sin embargo, muchas veces la experiencia contradice esto, como cuando en la pelea con los niños del barrio es Lenù la que debe esperar a Lila. Ferrante no nos deja saber si Lila es así o es Elena la que la construye de esta manera. Aquí, Ferrante comenta que la influencia ejercida por Lila no solo tiene que ver con lo que esta hace, sino que también importa lo que Lenù cree que puede hacer. Esto revela que parte de la excepcionalidad que Lenù le atribuye a Lila es creada por Lenù, que la genialidad de Lila es en ocasiones un reflejo de la de Lenù y así, por ejemplo, Lila la inspira con la escritura de sus cartas adolescentes, pero es ella quien se convierte en una escritora de éxito y termina por doctorarse. Esta relación de simbiosis me devuelve a la idea de que Lenù y Lila son un sujeto unitario, y con ello a la idea de la interdependencia. Lenù se reconoce como dependiente de Lila, entiende que para forjar su identidad necesita pertenecer a la comunidad creada por su amistad. La identidad de Lenù es, pues, relacional, y la frustración o la incomodidad que surge de esto se debe a la percepción de que las identidades que triunfan en los ámbitos masculinos deben ser forjadas en la individualidad. Lenù está destinada, como explica Ferrante, a cuestionarse a sí misma como escritora precisamente porque se sabe interdependiente y ello le produce la sensación de ser una impostora. Entiendo que uno de los motores narrativos de *La amiga estupenda* es la lucha de Lenù por no desdeñar la dimensión relacional, por no leer su vínculo con Lila como una competición en la que una debe ganar sino como un estímulo que las lleva a ambas a ser como son. Por esto, Ferrante se detiene a menudo en escenas que muestran que Lila también depende de Elena, como he explicado anteriormente. Lenù se centra en la supuesta independencia de Lila porque entiende que esta, en sus mismas condiciones, sería exitosa, y sabe que el éxito solo se da en quienes cumplen con las condiciones masculinas (en este caso, la individualidad). De ahí que la diferencia, en este sentido, entre Lenù y Lila no es la independencia de una y la dependencia de la otra, sino el hecho de que Lila se asume como ser interdependiente y no lucha contra estas contradicciones. Esto queda evidenciado cuando Lila le dice a Elena que debe estudiar por las dos porque ella es su “amiga estupenda”. Es decir, Lila aclara que los éxitos de una son los éxitos de la otra porque ninguna es individual: su vínculo convierte a una en el “otro yo” de la otra, su competición parte de la identificación y de la creación de una comunidad. Su amistad las convierte, en un ejemplo de sororidad, en interlocutoras, y, al funcionar como espejos de origen, la huida de una significa la posibilidad de huida de la otra. Precisamente, lo que aprende una lo aprende la otra, ambas se mezclan y se refuerzan. Es significativo que ambas

amigas estudien juntas y que sea el estudio con Lila el que haga que Elena destaque en el bachillerato superior. En este sentido, es importante recordar la “autonomía interdependiente” de la que hablaban Betlem Cuesta Cremades y Ángela Lorena Fuster Peiró (2010).⁴⁷ Reconocer la interdependencia en la búsqueda de la autonomía, como hace Lila, significa reconocer que se puede acceder a la individualidad sin renunciar a las características de los vínculos gestados en lo privado. Esta autonomía, pues, se desarrolla en el diálogo, en la creación de comunidades y en el cuidado mutuo. Lenù, de hecho, reconoce que sus conversaciones con Lila son una parte indispensable de la construcción de su individualidad. Mientras que Lila no halla conflicto en esto, la narradora considera que debe lograr la autonomía accediendo a sí misma en solitario, a través del estudio y la lectura. Su interdependencia con Lila la hace sentir, de nuevo, como una impostora. Este rechazo del carácter relacional de la identidad pone de manifiesto, como señalaba, que Lenù busca reconocerse en el concepto occidental de autonomía masculina pues todos sus referentes (Nino Sarratore y su padre, por ejemplo) son masculinos y, además, se mueve en un ambiente académico que premia la masculinidad. Por esto, Lenù manifiesta, ya en el prólogo, que ha luchado durante toda su vida con la contradicción de reconocerse en comunidad con su amiga y de querer, a la vez, borrarla porque siente que solo sin Lila ella conocería su propia identidad. Cuando Elena comienza a escribir su historia con Lila, es decir, una autobiografía que se entremezcla con (o sucede a la vez que) una biografía de su amiga, parece sucumbir a su interdependencia mutua y cambiar el rumbo de la resolución que había emprendido para mitigar su frustración. En lugar de borrar a Lila, tal como explica en el prólogo que había empezado a hacer, Lenù decide demostrarle a esta que, aunque se esconda, seguirá presente en su vínculo, en su identidad interdependiente. Lo hace, pues, para responder a la huida de Lila, pero también para reconocer que ese vínculo es parte de su identidad, pues su identidad surgió en el diálogo con Lila y en el reconocimiento de una opresión común y la acción conjunta para construir una vida fuera de las convenciones del género y la clase. Entiendo que la narración en esta novela tiene lugar precisamente porque Elena se reconoce como interdependiente y comprende que la diferencia entre ella y Lila es que esta siempre entendió su vínculo desde esta perspectiva. Por lo tanto, la propia narración parte de la idea de que Lila y Elena son un solo sujeto: lo que le ocurre a Lila también le ocurre a Elena, y por ello intenta apresarla, pues ella contiene a Lila y Lila la contiene a ella, y solo a través de la escritura, de

⁴⁷ Explicado en el capítulo 2.

la búsqueda de una identidad (y de un tipo de vínculo) que aún no se ha enunciado, puede llegar a ello.

CAPÍTULO 6. CONCLUSIONES

La amistad de Lila y Lenù, aunque en un primer momento pueda parecer que se corresponde con la idea de rivalidad femenina patriarcal que denunciaba Luce Irigaray (2010), se basa en la idea de sororidad (Lagarde, 2009), es decir, en la noción de que las mujeres, por la existencia de una opresión común, se convierten en interlocutoras. Este vínculo también nos remite a la noción de “comunidad elegida” explicada en el capítulo 2 (Friedman, 1985, p. 288): Lenù y Lila forman desde la infancia una asociación a través de la cual se apoyan e impulsan en su enfrentamiento contra los dictados de su género y su clase. Sin esta asociación, la experiencia de Lenù en el mundo académico (en este caso, el espacio en el que esta desafía los postulados del género y la clase) no habría sido la misma, pues Lenù reconoce su opresión y forja su identidad en diálogo con su amiga Lila, quien está unida a ella por sus intereses, deseos y valores, tal como explica Marilyn Friedman (1985, p. 287) al teorizar sobre la amistad, pero también por el espacio social que su identidad les lleva a habitar y por recorrer desde niñas un camino similar. Esto último muestra, también, que la amistad de Lila y Elena entra en la definición de “amistades políticas” aportada por Betlem Cuesta Cremades y Ángela Lorena Fuster Peiró (2010, p. 120), pues estos dos personajes no solo se reconocen en su afecto sino que además son conscientes desde la infancia de que sus condiciones son, a la par que similares, problemáticas y por ello deben apoyarse. Esta asociación, “comunidad elegida” o “red de apoyo” toma la forma de competición precisamente porque Lila y Lenù se enfrentan a dos cuestiones: la primera, su excepcionalidad para los estudios, su ambición y su interés por la lectura. Esto las lleva a colocar a la otra en un lugar de admiración, a convertir a la otra en su “amiga estupenda” y a temer durante toda la vida no ser igual que ella y quedarse atrás. Por lo tanto, parte de su competición se debe al temor de que su comunidad se rompa o, como he explicado en el capítulo anterior, al miedo a no “merecer” ser interlocutora de su amiga. La segunda cuestión es el estereotipo de la amistad entre mujeres: al no contar con otro tipo de referentes, Lenù y Lila asumen que las relaciones entre mujeres deben darse de esa manera, que el hecho de que una de tus amigas te supere es negativo. Esta conclusión cobra fuerza a través del análisis que he hecho de las contradicciones en ciertos símbolos creados por Ferrante para apuntalar la relación de las dos amigas: la autora muestra constantemente que las certezas elaboradas por Lenù son endeble, que devienen de un imaginario contaminado por los diferentes entornos en los que la narradora se mueve. Así, el

vínculo de Lenù y Lila se mantiene en tensión entre lo que realmente es o debe ser (una relación compleja cimentada en la sororidad, la admiración mutua y el cuidado) y lo que estereotípicamente “debería” ser (una relación simple basada en la rivalidad femenina), y esto se muestra así porque Lenù, a través de la escritura, está explorando por primera vez su identidad, sus vivencias y lo que la une a Lila. La escritura de la autobiografía de Lenù es la exploración de lo que su amistad ha sido, y para ello la narradora debe identificar qué elementos externos ha incorporado en su vivencia y cuáles determinan de verdad la importancia de su amiga en su vida. En este sentido, la representación de los elementos “negativos” de la amistad en *La amiga estupenda* (2011) no coinciden con lo denunciado por María Dolores Narbona Carrión (2010, p. 9) sobre la serie *Girls* (2009), pues, a pesar de que estos también buscan ahondar en el “realismo” de las amistades entre mujeres, dichos elementos son desmontados por Lenù a lo largo de su relato. Es decir, no se representan para mostrar “cómo son las cosas” sino que se representan para evidenciar, a través del proceso de construcción de la identidad y la subjetividad de Lenù, “cómo deberían ser las cosas”.

He analizado también el lugar que las relaciones heterosexuales ocupan en *La amiga estupenda* (2011). En este sentido, el vínculo de Lenù y Lila no se corresponde con la idea de Elizabeth Porter (1999) de que las amistades entre mujeres se representan como sustitutivos del amor erótico heterosexual o como preparación para este (p. 66). Por otro lado, vemos que esta novela alcanza el propósito que Virginia Woolf de manera indirecta buscó a lo largo de toda su obra: retratar a las mujeres como seres autónomos e independientes de los hombres. Ni Lila ni Lenù son representadas meramente como “amantes de los hombres” (Woolf 1986, p. 60) y tampoco hablan entre ellas constantemente sobre sus relaciones con los hombres. Esto último es el objeto de estudio del “test de Bechdel” y en la novela ocurre, de hecho, de forma contraria: la relación más importante es la de Lenù y Lila, y Lenù habla muchas veces sobre ella con los hombres con los que desarrolla relaciones afectivo-sexuales. Precisamente, algunas de las relaciones amorosas de Lenù surgen de la necesidad de vivir una vida parecida a la de Lila y, por supuesto, de los dictámenes de género. Señalé en el capítulo 4 que Elena Ferrante se enfrenta a la cultura patriarcal por dos motivos: por su uso de las formas autobiográficas y por los temas hacia los que dirige la mirada. En este sentido, *La amiga estupenda* desafía las lógicas y las narrativas patriarcales al no dirigir la mirada hacia las relaciones amorosas heterosexuales sino hacia una relación de amistad entre mujeres. Lo que Lenù siente por Lila podría asemejarse a lo que se busca en una relación amorosa, pero Ferrante desarrolla para esta relación una lógica que permite que entendamos el afecto de

63

Lenù más como un acercamiento al “yo” que a un “otro”, o, utilizando el término de Porter (1999), más como un acercamiento a un “otro yo” que a un “otro”. Esta aproximación entre los dos personajes principales, por lo tanto, no busca asemejarse a una relación amorosa ni se mueve dentro de lo que el imaginario patriarcal entiende como “amistad entre mujeres”. Lila y Lenù son, como indiqué al principio, un solo sujeto narrativo, pues la vida de ambas sucede en conjunción la una con la otra, así como la escritura y la identidad de ambas. Elena debe entenderlas de esta forma para llegar por fin a entenderse a sí misma. Esta idea de “sujeto narrativo unitario” nos remite a un elemento que es fundamental en *La amiga estupenda*: la interdependencia, o, usando la terminología de Cuesta Cremades y Fuster Peiró (2010), la “autonomía interdependiente” (p. 119). Como he indicado anteriormente, Lenù descubre en su escritura que debe reconocer su interdependencia, tal como ha hecho Lila desde la infancia, y renunciar a la voluntad de convertirse en autónoma desde el punto de vista patriarcal, pues esta supuesta autonomía más que otorgarle fuerza la debilitaría como ser humano, la reduciría a una esencia pobre, desprovista de la riqueza de matices que le ofrece la presencia de la otra en su vida.

Por otro lado, entiendo que *La amiga estupenda* sí cumple con las principales características de la autobiografía femenina, aun teniendo en cuenta que la narradora no se propone escribir su autobiografía y que esta sería una autobiografía ficticia. Como he comentado, Lenù y Lila se conciben en la narración como un mismo sujeto. La identidad de Lenù está ligada a la de Lila, y por ello la escritura de todo lo que han vivido juntas deviene en la escritura de todo lo que ha vivido Lenù. Los periodos que esta pasa sin Lila son contados sin diferenciarlos de los que pasa con Lila. Además, la novela cumple con las características de la autobiografía femenina esbozadas en el capítulo 3: está escrita a través de fragmentos breves aparentemente inconexos en los que se repasan acontecimientos concretos de la vida de la narradora; no solo se narran los hechos sino que el sujeto da vueltas sobre su identidad y busca comprenderla, pues esta no ha sido enunciada todavía; la mirada no se dirige hacia el espacio público sino hacia el privado (es decir, hacia lo íntimo y lo doméstico) y, en caso de que se dirija hacia lo público, se hace para narrar la experiencia femenina dentro de este, diferente siempre de la masculina (por ejemplo, la experiencia de Lenù en el mundo académico masculinizado al que se enfrenta y la de Lila al intentar tomar el mando en el negocio familiar); Ferrante coloca en el centro del relato temas que no son tenidos en cuenta por la autobiografía “clásica” o masculina (las relaciones materno-filiales, los cuidados, los conflictos entre mujeres, la violencia machista, la sexualidad, las presiones estéticas, la

amistad...); el cuerpo es un elemento de gran importancia dentro de la narración y, además, la narradora relata su búsqueda de una voz que se corresponda con lo que tiene que contar, pues lo que quiere contar pertenece al terreno de lo “inenarrable”, es decir, de lo que aún no había sido enunciado. Tal como señalé en el capítulo 3, *La amiga estupenda* cumple con las dos características de los textos que se enfrentan a la narrativa patriarcal, tanto por la forma utilizada, la de autobiografía femenina, como por el contenido, es decir, la construcción de una amistad entre mujeres cimentada en la sororidad que desmonta los estereotipos asociados a las amistades femeninas construidas desde la mirada masculina.

BIBLIOGRAFÍA

- Abel, E. (1981). "(E)Merging Identities: The Dynamics of Female Friendship in Contemporary Fiction by Women". *Signs*, 3 (6), 413-435. Recuperado de <https://www.jstor.org/stable/3173754>
- Abreu, A. (2020). *Panza de burro*. Sevilla: Barrett.
- Agarwal, A. et al. (2015). "Key Female Characters in Film Have More to Talk about Besides Men: Automating the Bechdel Test". *Human Language Technologies: The 2015 Annual Conference of the North American Chapter of the ACL*, 830-840. Recuperado de <https://www.aclweb.org/anthology/N15-1084.pdf>
- Araújo, N. (1997). "La autobiografía femenina: ¿un género diferente?" *Debate feminista*, 15, 72-84. Recuperado de <https://www.jstor.org/stable/42624404>
- Arriaga-Flórez, M. (2001). *Mi amor, mi juez: alteridad autobiográfica femenina*. Barcelona: Anthropos.
- Barba Jiménez, M. (2014). "Amistad, amor y sexo en la misma ciudad: Girls vs. Road City". *Frame*, 10, 95-103.
- Calvo Martínez, T. (2003). "La concepción aristotélica de la amistad". *Bitarte: Revista cuatrimestral de humanidades*, 30, 29-40.
- Chodorow, Nancy. (1978). *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender*. Berkeley-Los Angeles: University of California Press.
- Cosslett et al. (2000). *Feminism and Autobiography: Text, Theories, Methods*. Londres: Routledge.
- Crenshaw, K. (1989). *Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics*. Chicago: University of Chicago Legal Forum.
- Cucó Giner, J. (1995). *La amistad: perspectiva antropológica*. Barcelona: Icaria.
- Cuesta Cremades, B. y Fuster Peiró, A. (2010). "Habitar la amistad, resistir la precariedad. Amigas en tiempos precarios". *Ex aequo*, 22, 111-126.
- Davis, A. (1974). *An Autobiography*. Nueva York: Random House.
- De Beauvoir, S. (1949). *El segundo sexo*. Madrid: Cátedra.
- Ferrante, E. (1982). *El amor molesto*. Barcelona: Lumen.
- Ferrante, E. (2002). *Los días del abandono*. Barcelona: Lumen.
- Ferrante, E. (2011). *La amiga estupenda*. Madrid: Debolsillo.
- Ferrante, E. (2017). *La frantumaglia: un viaje por la escritura*. Barcelona: Lumen.
- Ferrante, E. (2018). *La hija oscura*. Barcelona: Lumen.

- Ferriol-Montano, A. (2002). "Identificación, intercambio y libertad en la amistad femenina: la creación del "nosotras" en *Nubosidad variable* de Carmen Martín Gaité". *Letras femeninas*, 2 (28), 95-114.
- Filipetto, C. (2016). "La saga *Dos amigas* de Elena Ferrante". *Vasos comunicantes*, 45, pp. 9-14.
- Foucault, M. (1982). "The Subject and Power". *Critical Inquiry*, 8 (4), 777-795.
- Freixas, L. (2009). *Cuentos de amigas*. Madrid: Anagrama.
- Friedan, B. (1963). *The Feminine Mystique*. Nueva York: Norton.
- Friedman, M. (1989). "Feminism and Modern Friendship: Dislocating the Community". *Ethics*, 2 (99), 275-290. Recuperado de <https://www.jstor.org/stable/2381435>
- Gilbert, S. y Gubar, S. (1998). *La loca del desván*. Madrid: Cátedra.
- Gómez Viu, C. (2009). "El *Bildungsroman* y la novela de formación femenina hispanoamericana contemporánea". *EPOS*, XXV, 107-117.
- González, A. (2013). "Perspectivas feministas sobre el libro: el registro autobiográfico como paradigma del pensamiento feminista". *Revista Forma*, 8, 81-96.
- Gornick, V. (2017). *Apegos feroces*. Madrid: Sexto Piso.
- Hernando, A. (2015). "Identidad relacional y orden patriarcal". En Hernando, A. (Ed.), *Mujeres, hombres, poder: subjetividades en conflicto*, (pp. 83-124). Madrid: Traficantes de Sueños.
- Irigaray, L. (2010). *Ética de la diferencia sexual*. Castellón: Ellago.
- Lagarde, M. (2009). "La política feminista de la sororidad". *Mujeres en Red, El Periódico Feminista*, 11. Recuperado de <http://www.mujiresenred.net/spip.php?article1771>
- Lejeune, P. (1991). "El pacto autobiográfico". *Suplementos Anthropos*, 9, 47-61.
- Lorde, A. (1982). *Zami: A New Spellin of My Name*. Watertown (Massachusetts): Persephone Press.
- Lorde, A. (1989). "Las herramientas del amo nunca desmontarán la casa del amo". En Lorde, A. (2003), *La hermana, la extranjera. Artículos y conferencias*, 115-120. Madrid: Horas y horas.
- Martín Gaité, C. (1992). *Nubosidad variable*. Madrid: Anagrama.
- Narbona Carrión, M. (2016). "Las relaciones de amistad entre mujeres en los productos culturales: análisis de la serie de televisión *Girl*". *Oceánide*, 9. Recuperado de <http://oceanide.netne.net/articulos/art9-8.pdf>
- Nin, A. (2018). *Diarios amorosos*. Madrid: Siruela.
- Ojeda, M. (2018). *Mandíbula*. Madrid: Candaya.
- Oksanen, S. (2009). *Purga*. Barcelona: Salamandra.

- Ortner, S. (1979). “¿Es la mujer con respecto al hombre lo que la naturaleza con respecto a la cultura?” En Harris, O. y Young, K. (Eds.), *Antropología y feminismo*, 109-131. Barcelona: Anagrama.
- Pacheco Oropeza, B. (2010). “La autografía femenina en la España contemporánea: hacia una poética de las diferencias” *Actas XIV Congreso AIH*, 2, 407-412.
- Porter, E. (1999). “Mujeres y amistades: Pedagogías de la atención personal y las relaciones” En Luke, A. (Ed.), *Feminismos y pedagogías en la vida cotidiana*, 66-87. Madrid: Editorial Morata.
- Reyes Ferrer, M. (2015). “La narrativa de Elena Ferrante: el desequilibrio de Olga, una Medea moderna”. *Revista de estudios de las mujeres*, 3, 268-282.
- Sánchez-Andrade, C. (2017). *Alguien bajo los párpados*. Madrid: Anagrama.
- Sanz, M. (2013). *Daniela Astor y la caja negra*. Madrid: Anagrama.
- See, L. (2009). *El abanico de seda*. Barcelona: Salamandra.
- Servén, C. (1998). “La amistad entre mujeres en la narrativa femenina: Carmen Martín Gaité (1992) y Marina Mayoral (1994)”. *DICENDA. Cuadernos de Filología Hispánica*, 16, 233-243.
- Smith, Z. (2017). *Tiempos de swing*. Barcelona: Salamandra.
- Stanton, D. (1984). *The Female Autograph: Theory and Practice of Autobiography from the Tenth to the Twentieth Century*. Chicago-Londres: University of Chicago Press.
- Stein, G. (1933). *The Autobiography of Alice B. Toklas*. Nueva York: Harcourt, Brace and Co.
- Sudjic, O. (2018). *Expuesta: un ensayo sobre la epidemia de la ansiedad*. Barcelona: Alpha Decay.
- Trueba Mira, V. (2002). “La autobiografía femenina: la mujer como escritura (sobre Felicidad Blanc)”. *Hesperia. Anuario de Filología Hispánica*, V, 175-194.
- Wachowski L. y Wachowski L. (productoras) (2015). *Sense8* [serie de televisión]. Los Ángeles: Georgeville Television.
- Weldon, F. (1995). *Amigas*. Barcelona: Martínez Roca.
- Woolf, V. (1986). *Una habitación propia*. Barcelona: Seix Barral.