



La reflexión sobre la escritura en Natalia Ginzburg y Elena Ferrante

Reflection on writing in Natalia Ginzburg and Elena Ferrante

Dossiê: O Realismo e sua atualidade: arte, literatura e impasses intelectuais frente aos desafios da democracia

María Belén Castano*

ORCID:0000-0001-7346-9967

E-mail:
belcastano@gmail.com

Recebido: 10/10/2024

Aprovado: 11/11/2024

Resumen:

El objetivo de la propuesta es analizar las reflexiones sobre la escritura presentes en un *corpus* de ensayos y entrevistas de Natalia Ginzburg y Elena Ferrante, vinculadas al carácter realista de su poética. Asimismo, se pretende explorar cómo de estos ensayos se desprenden consideraciones sobre la escritura de las mujeres, la maternidad y las denuncias a la opresión del patriarcado.

La comparación se propone también profundizar la forma en que cobra relevancia en estos textos la función de la escritura y el arte como antídotos contra la alienación y motores de emancipación del género humano.

Palabras clave:

Natalia Ginzburg, Elena Ferrante, escritura, realismo, mujeres

Abstract:

The aim of the proposal is to analyze the reflections on writing present in a *corpus* of essays and interviews by Natalia Ginzburg and Elena Ferrante, linked to the realistic nature of their poetry. Besides, we want to explore how these thoughts give rise to considerations about women's writing, motherhood, and denunciations of the oppression of patriarchy.

The comparison aims also to deepen the ways the function of writing and art works as antidotes against alienation and drivers of emancipation of the human race becomes relevant in these texts.

Keywords:

Ghassan Kanafani, National Identity, Childhood; Armed Struggle, Palestine.

Introducción

Natalia Ginzburg (1916-1991) es una autora representativa de la literatura italiana del siglo XX, ganadora del premio Strega con su novela *Léxico familiar* (1969). Su producción ensayística se caracteriza por una marcada impronta autobiográfica.

*Doctora en Letras y Magíster en la Maestría en Literaturas en Lenguas Extranjeras y en Literaturas Comparadas por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (UBA). Lic. en Ciencia Política por la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires (UBA). Desde 2021 es becaria postdoctoral de CONICET con el proyecto "Configuraciones de las relaciones familiares en Elena Ferrante y Julia Franck", bajo la dirección del Dr. Miguel Vedda. Es adscripta a la cátedra de Literatura Alemana de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (UBA).

Elena Ferrante (1950) no ha dado entrevistas personales y conserva hasta hoy un anonimato que no ha sido develado oficialmente por la editorial en la que la autora publica. Su recepción global y la traducción a varios idiomas de sus novelas creció en estos últimos años. Su extensa producción crítica convocó numerosas reseñas, proyectos de investigación, tesis de grado y posgrado en todo el mundo¹. Su público aumentó con la creciente popularidad y difusión de su obra adaptada a medios audiovisuales a partir de documentales, series y películas que actualmente se pueden ver en diferentes plataformas².

Analizaremos un *corpus* de ensayos de Ginzburg publicados en diferentes diarios y revistas como *L'Unità*, *Corriere della sera*, *Revista Aretusa*, *Mondo*, presentes en los libros *Vita immaginaria* (1974), *Mai devi domandarmi* (1970), *Le piccole virtù* (1962) y también las entrevistas que figuran en *È difficile parlare di sé* (1999). En el caso de Ferrante trabajaremos con las consideraciones expresadas en las entrevistas publicadas en *La Frantumaglia* (2017), los ensayos presentes en *La invención ocasional* (2020), que reúne las columnas semanales que Ferrante escribió en otoño de 2017 para el diario *The Guardian*, y los ensayos publicados en el libro *En los márgenes* (2022).

Cabe destacar que parte de la notable atención que Ginzburg ha despertado en los últimos años se debe a la popularidad de Elena Ferrante, con quien ha sido vinculada. Esto se puede ver en trabajos sobre la exploración de sus características en relación a la literatura mundial (CASERTA, 2019), de su particular representación de la maternidad (ELWELL, 2016) y del importante diálogo de la obra de Ferrante con Ginzburg, en particular con su novela *Léxico familiar* (MILKOVA, 2021). Una serie de escritores contemporáneos, entre los que se incluye a Elena Ferrante, pero también Rachel Cusk, Vivian Gornick, Jhumpa Lahiri, Sigrid Nunez, Sally Rooney, Colm Tóibín y Nadia Terranova, consideran a Ginzburg como una fuente de inspiración (MILKOVA, ROUSSEVA y ZIOLKOWSKI 2024, pp. 4 y 5).

Los sucesos centrales de la narrativa de Ginzburg están dictados por los acontecimientos más pequeños y aparentemente frívolos de la vida cotidiana, una “poética de lo real” que define la mayoría de sus obras (WEHLING-GIORGI, 2021). La capacidad de Ginzburg para retratar su tiempo se relaciona con su concepción de la literatura como única forma de expresión; que no idealiza, sino más bien desdramatiza, al respetar los quiebres y las fisuras y busca los matices en la memoria (ZAMBRA, 2018).

¹ En julio de 2024, el diario *New York Times* indicó que *La amiga estupenda* era uno de los libros más importantes del siglo XXI.

² Mencionamos el documental *Ferrante Fever* (2017) de Giacomo Durzi, las adaptaciones de sus novelas en las aclamadas series *L'amica geniale* (2018-2024) de Saverio Costanzo y Laura Bispuri, *La vita bugiarda degli adulti* (2023) de Edoardo De Angelis y las películas *The Lost Daughter* (2021) de Maggie Gyllenhaal y *L'amore molesto* (2015) de Mario Martone.

Se destacan los estudios sobre la presencia del realismo en las novelas de Ferrante vinculadas al ámbito de “Global Novel” que constituyen un antecedente a nuestra propuesta de análisis: De Rogatis (2018, 2021 a y b), Corveddu (2018), Sielo (2020), y Kurnick (2015). Las tesis doctorales de Almeida (2019), Sammut (2021) y Gadelha (2022) abordan la presencia del realismo en la obra de Ferrante en relación a la representación de la miseria y la violencia de Nápoles y el conocimiento de una realidad histórica y social.

Como señaláramos, el objetivo de esta propuesta es dar cuenta de las similitudes y diferencias en las reflexiones sobre la escritura presentes en un *corpus* de ensayos de Ginzburg y Ferrante.

Nuestra hipótesis de lectura es que ambas autoras se inscriben en una tradición de literatura realista y que presentan numerosas coincidencias en sus reflexiones sobre la escritura. Sus ensayos están marcados por la impronta autobiográfica, por el imperativo moral de ser fieles a la verdad y por el peso que adquieren los retratos de los diferentes contextos históricos y políticos allí presentes. En Ginzburg, cobran relevancia las representaciones del escenario de la Segunda Guerra Mundial, la Posguerra, el fascismo, el exilio y el advenimiento de procesos vinculados con la Modernidad y la industrialización italiana. En Ferrante, es posible encontrar un reflejo de la sociedad italiana que va desde la mitad del siglo XX hasta la actualidad, con foco en las dificultades del sur de Italia y la ciudad de Nápoles y una reflexión sobre el dialecto. Por último, evidenciamos cómo en los ensayos de ambas autoras es posible indagar la problematización de determinadas cuestiones vinculadas con las relaciones familiares y temáticas de género y con interrogantes de los siglos XX y XXI que forman parte de debates actuales, en particular, identificamos que en el *corpus* la reflexión sobre la escritura se relaciona con las dificultades y contradicciones vinculadas con el debate de los años setenta sobre *la écriture* femenina.

En el primer apartado realizamos breves consideraciones sobre el género ensayístico y el realismo, en el segundo y el tercer apartados efectuamos un recorrido por los ejes temáticos principales que han caracterizado las reflexiones sobre la escritura en el *corpus* de Ginzburg y Ferrante; y en el cuarto apartado apuntamos algunas breves indagaciones sobre el debate en torno a la escritura femenina. Por último, en las conclusiones de este trabajo se analizan las consideraciones previas en un eje comparativo.

Forma, esencia en el género ensayo

Detallaremos cómo algunas reflexiones de Lukács (1975) y Adorno (2003) sobre el

género ensayístico presentan una afinidad con la estética de los ensayos de Ginzburg y Ferrante.

Los trabajos de Lukács y Adorno, cuyas controversias han sido abordadas considerablemente por la crítica, se ocupan de buscar una definición del género ensayístico, tanto en su forma como en su contenido o esencia. En *El alma y las formas*, Lukács se pregunta por la forma del género de los ensayos y “si hay algo en ellos por lo cual puedan llegar a una forma nueva y propia, y si ese principio es el mismo en todos ellos” y también se pregunta “en qué medida el tipo de intuición y su configuración excluyen la obra del campo de las ciencias y la ponen junto al arte, pero sin borrar el límite entre ambos” (LUKÁCS, 1975, p. 15).

Para él, el ensayo implica una “nueva reordenación conceptual de la vida, manteniéndola, al mismo tiempo, lejos de la perfección helada y definitiva de la filosofía” (ídem); la concepción de lo nuevo, propia de la ensayística, también está presente en Adorno: “pero el objeto del ensayo es lo nuevo en tanto que nuevo, no traducible a lo viejo de las formas existentes” (ADORNO, 2003, p. 32). Así, rescata el carácter subjetivo y fragmentario del ensayo y desprecia la unidad, en sintonía con sus críticas a las teorías positivistas científicas o al empirismo, que postulan la creencia en la unidad posible entre sujeto y objeto. En esto, se aleja de la construcción cerrada de la ciencia, en tanto dicha opacidad “revela que la red de su objetividad es un dispositivo meramente subjetivo”, algo que a su vez le otorga un carácter temporal e histórico. Justamente este carácter de lo efímero se vincula con la búsqueda de una verdad histórica y, en este sentido, Adorno sostiene: “la referencia a la experiencia [...] es la referencia a la historia; la experiencia meramente individual, con la que la consciencia comienza como con lo que le es más próximo, está ella misma mediada por la comprehensiva de la humanidad histórica” (ADORNO, 2003, p. 20).

Sin embargo, considera que en el ensayo enfático el pensamiento se desembaraza de la idea tradicional de verdad y “se hace verdadero en su progreso” (ibíd., p. 23). Esta condición de lo no terminado, de un procedimiento cargado de desazón, le otorga al ensayo la “sensación que se puede prolongar a capricho” y “tiene su verdad y su falsedad” (ibíd., p. 27). Adorno considera que “si la verdad del ensayo se mueve por su no verdad” es posible emparentarlo históricamente con la retórica (ibíd., p. 31). Esto es algo que Lukács también propone cuando sostiene que el ensayista debe buscar una verdad imperecedera, y a la vez, diferente para cada era: “los hechos están siempre ahí, y todo está contenido en ellos, pero cada época necesita otros griegos, otra Edad Media y otro Renacimiento. Cada época se procurará los suyos” (LUKÁCS, 1975, p. 31). La inquietud por la unidad interna o la esencia del ensayo para Lukács y su autonomía como género respecto a las ciencias, el arte y la filosofía, lo lleva a preguntarse por los límites que separan a la crítica de la obra de arte.

Para el autor de *Teoría de la novela* el rasgo subjetivo del ensayista es fundamental para la configuración de la forma, en la medida que a través de ella posibilita la puesta en escena de su propio destino y esa forma cristaliza una concepción del mundo, un punto de vista, una toma de posición respecto de la vida que ha nacido: “el momento crucial del crítico, el momento de su destino, es, pues, aquél en el cual las cosas devienen formas” (ibíd.: p. 25). En las elaboraciones de Lukács, el ensayo se encuentra emparentado con la poesía y no realiza diferencias entre crítica y ensayo; en cambio, Adorno le otorga un rol destacado ligado a la crítica que cuestiona el pensamiento empirista y racional.

Es posible cómo las reflexiones arriba mencionadas son afines a la estética de los ensayos de Ginzburg y Ferrante.

Por un lado, como dijimos antes, ambas autoras se inscriben en un paradigma realista y el *corpus* analizado está marcado por una escritura permeable a una búsqueda de aproximarse a la realidad con el deseo de “decir la verdad”, pero esta búsqueda no se enmarca en lo meramente individual, sino que está traspasada por la indagación de una verdad histórica, es decir, de la verdad de su tiempo: con lo que Lukács denomina “la puesta en escena de su propio destino”, a través de una forma que cristaliza una concepción del mundo, un punto de vista, una toma de posición respecto de la vida que ha nacido.

Al mismo tiempo, consideramos que el carácter realista de las reflexiones sobre la escritura presentes en Ginzburg y Ferrante van de la mano con la manera en la que Lukács concibe el *realismo artístico*: “no como reproducción fotográfica de un referente externo, sino como auténtica entrega devota a la realidad” (VEDDA, 2006, p. 76). Para Lukács el reflejo artístico, que se apoya sobre aquellas mismas categorías lógicas (de universal, particular y singular) “válidas para todo otro proceso de reflejo, tiene como rasgo específico el hecho de apuntar la creación de una imagen de la realidad capaz de resolver dentro de sí las oposiciones entre esencia y fenómeno, ley (universal) y caso (singular)” y eso es lo que permite generar en un receptor una suerte de impresión cargada de espontaneidad, inmediatez, de algo inescindible (OLDRINI, 2007, p. 143). Para Lukács “lo general aparece como propiedad de lo particular y de lo singular; la esencia se hace visible y perceptible en el fenómeno; la ley se revela como causa motriz específica del caso particular expuesto” (LUKÁCS, 1966, p. 20).

Las elaboraciones más actuales sobre el realismo indagan cómo este concepto se presenta como particularmente inestable, debido a sus exigencias estéticas y epistemológicas simultáneas, *a priori* incompatibles, como lo sugieren los dos términos del eslogan “representación de la realidad” (JAMESON, 2012, p. 258). Su carácter híbrido esconde una proclamación epistemológica: “en favor del conocimiento o la verdad”, que se disfraza de ideal estético, con consecuencias fatales para ambas dimensio-

nes inconmensurables (ibíd.). Sobre esta distinción se destaca la importancia del carácter “profundamente histórico” de la literatura en su contenido, forma y medio sensorial (ibíd., p. 12). En este sentido, la propuesta de indagar los aspectos realistas presentes en la ensayística de Ginzburg y Ferrante, como dijimos antes, se orienta, en sintonía con lo que menciona Jameson, sobre “llegar al realismo dialécticamente” con el fin de profundizar aspectos históricos ligados a la época de producción del corpus (JAMESON, 2020, p. 13).

El artista que escribe siempre debe sentirse capaz de decir la verdad

Unas de las primeras publicaciones ensayísticas de Ginzburg las realiza en su juventud, cuando dirige la revista *Il Gallo* en 1933, en la que aparecen el cuento “Septiembre”, el poema “Delirio” y el ensayo “Decir la verdad” (SCARPA, 1998, p. 6). “Dire la verità” no se trata solo de un documento de la época, sino que se trata de un texto marcado por los imperativos absolutos, los deberes y una adherencia a la realidad “la convinzione precoce che scrivere significa servire a la verità”³ (ibíd., p. 8). Es un ensayo breve que condensa varias características de la estética de la autora: frases asertivas guiadas por la moral, el amor por el autoconocimiento, la búsqueda de la autenticidad en la obra de arte y la fidelidad al realismo (CASTANO, 2023)

Decir la verdad. El artista que escribe siempre debe sentirse capaz de esto. Las palabras solo son un instrumento para construir personajes en un mundo artístico igual al mundo imaginario del que han sido arrancados. El artista no escribe una frase porque es bella, sino porque es verdadera. Y no es un artista el que sacrifica la verdad por el amor hacia una frase bella o una palabra bella (GINZBURG, 1998, p. VII).

En 1964, en el prólogo a “Cinque romanzi brevi”, Ginzburg declaró que en su juventud sentía rechazo por la escritura autobiográfica, porque la asociaba a características femeninas:

Sentía un horror sagrado por la autobiografía. Sentía horror y terror, porque la tentación de la autobiografía era muy fuerte en mí, como sabía que les sucede fácilmente a las mujeres: y mi vida y mi persona, desterradas y detestadas, podían irrumpir de repente en la tierra prohibida de mi escritura. Y tenía un terror sagrado de ser “desagradable y sentimental”, al advertir dentro de mí fuertemente una inclinación al sentimentalismo, defecto que me parecía odioso, porque lo consideraba femenino: y deseaba escribir como un hombre (GINZBURG, 1993, p. 8)

En el ensayo “Mi oficio” Ginzburg confiesa, justamente, que su oficio es el de escribir historias de ficción: “si intento escribir un ensayo de crítica o un artículo por en-

³ A menos que se indique lo contrario, las traducciones del italiano al castellano en este artículo son mías. “La convicción precoz que escribir significa servirle a la verdad”.

cargo para un periódico, lo hago bastante mal” (GINZBURG, 2016, p. 83). Al mismo tiempo, señala que sus personajes suelen ser hombres y mujeres que no son “ni buenos ni malos, sino cómicos y un poco miserables” (ibíd, pp. 89 y 90). Evoca los primeros cuentos de su juventud como textos en los que perseguía un triunfo de la ironía sobre la ingenuidad, al considerar la ironía y la perversidad como armas que le permitían escribir como un hombre: “deseaba ardientemente escribir como un hombre, me daba pavor que a través de las cosas que escribía se pudiera inferir que era mujer” (ibíd., pp. 94 y 95). Sin embargo, confiesa que luego del nacimiento de sus hijos se produce en ella un cambio que la lleva a despreciar su escritura: “no lograba entender cómo se podía escribir teniendo hijos” (ibíd., p. 95). Cabe destacar cómo la maternidad es una experiencia que cobra particular dimensión en la reflexión sobre el oficio de escritora de Ginzburg. La crianza de sus hijos y la dificultad de lo que ella denomina como aquel “sentimiento que todavía no había aprendido a dominar”, si bien al inicio la bloquean, luego se convierten en un motor de inspiración, que modifica su forma de escribir: “ya no deseaba tanto escribir como un hombre, porque había tenido a mis niños” y destaca cómo la maternidad la lleva a modificar sustancialmente su forma de narrar: “de un modo misterioso y remoto, hasta eso servía para mi oficio”(ibíd, p.99 y 100).

En la entrevista “El oficio de escribir”, realizada por Marino Sinibaldi, Ginzburg declara que siempre había escrito en primera persona, siempre con un “yo inventado o un yo real”, pero nunca en tercera persona como Elsa Morante, autora que le despierta admiración. (GINZBURG, 1999, p. 112). Ginzburg menciona que se siente muy orgullosa al recibir el manuscrito del libro *Menzogna e sortilegio*, que Morante le había mandado poco después de conocerse (1999, pp 112-113) y cuyas correcciones realizó junto a Morante en Turín en el “Caffè Platti”.

En “El hijo del hombre” la reflexión autobiográfica sobre el carácter realista de su escritura se relaciona con la experiencia de sufrimiento vivida en la segunda guerra mundial y la persecución padecida: “hemos conocido la realidad en su aspecto más tétrico. Ya no nos produce disgusto” (GINZBURG, 2016, p. 78) y se refiere a la capacidad de su generación para aproximarse a la realidad y para nombrar las cosas como son: “nosotros no podemos mentir en los libros ni podemos mentir en ninguna de las cosas que hacemos. Acaso sea el único bien que nos ha traído la guerra (GINZBURG, 2016, pp. 78). En “Las relaciones humanas” la autora de *Todos nuestros ayeres* da cuenta de sus experiencias de los primeros años desde el nacimiento de los hijos y se refiere al estado de alerta, a los miedos, a la sorpresa, a la ternura y también al individualismo que acompaña la esfera doméstica pequeñoburguesa, con sus costumbres y plegarias a Dios por las enfermedades de los pequeños: “amamos a nuestros hijos de un modo tan doloroso, tan asustado, que nos parece que nunca hemos tenido otro próji-

mo, que jamás podremos tener otro [...]. Todavía nos sentimos maravillados y conmocionados por su aparición en nuestra vida” (ibíd., p. 136). Este texto está también teñido por la experiencia autobiográfica de la persecución nazi y de cómo había tenido que esconderse con sus hijos pequeños en las calles, en conventos, durmiendo en estaciones, pasando frío y hambre. A partir de la comparación entre la situación de bienestar previa a la guerra y la del desamparo posterior, el ensayo vuelve a indagar sobre el sentimiento generado por la maternidad y la conciencia de la imposibilidad de proteger a los hijos del sufrimiento: “nunca hemos amado tanto a nuestros hijos, su peso entre nuestros brazos, la caricia de sus cabellos en nuestras mejillas; sin embargo, ya no sentimos miedo ni siquiera por nuestros hijos: le decimos a Dios que los proteja, si quiere. Le decimos que haga lo que quiera” (ibíd., p. 140). En “Las pequeñas virtudes” la mirada de Ginzburg se posa sobre la posibilidad de acompañar el desarrollo de la vocación de los hijos, marcada por la capacidad de enseñarles no las pequeñas virtudes, sino las grandes: “no el ahorro, sino la generosidad y la indiferencia hacia el dinero; no la prudencia, sino el coraje y el desprecio por el peligro; no la astucia, sino la franqueza y el amor por la verdad; no la diplomacia, sino el amor al prójimo y la abnegación: no el deseo de éxito, sino el deseo de ser y de saber” (ibíd., p. 145).

La vocación por el realismo de Elena Ferrante

Las reflexiones sobre la escritura que Ferrante elabora en el libro *En los márgenes* [2021] partieron de la idea del profesor Costantino Marmo, director del Centro Internacional de Estudios Humanísticos Umberto Eco, que en 2020 le propuso impartir conferencias destinadas a un público amplio en la Universidad de Bolonia vinculadas a su actividad como escritora y a su particular poética. Sin embargo, las conferencias tuvieron que ser enviadas por Ferrante por escrito debido a que la pandemia impidió el encuentro con el público⁴. En “La pena y la pluma” Ferrante se detiene en cómo su género habría formado parte de diferentes consideraciones a la hora de escribir desde su juventud: “las cosas se complicaban, sin embargo, cuando escribía. Leía muchísimo, y todo lo que me gustaba casi nunca había sido escrito por mujeres” (FERRANTE, 2022, p.13). En este ensayo confiesa que, de adolescente, su cualidad de mujer le resultaba un límite que la hacía sentir en condiciones de inferioridad respecto a los hombres y que le pesaba: “escribir no solo era difícil en sí, sino que a ello se añadía el hecho de ser yo mujer y que por eso jamás conseguiría escribir libros como los de los grandes escritores”

⁴En noviembre de 2021, la actriz Manuela Mandracchia interpretó los textos de Elena Ferrante en el Teatro Arena del Sole de Bolonia en colaboración con Emilia Romagna Teatro (OZZOLA, 2022, p. 10).

(ibíd., p. 21). Luego de leer los versos de Gaspara Stampa, poetisa italiana de hace cinco siglos atrás, Ferrante se identifica con una definición de la mujer ligada a la desdicha y la melancolía: “una mujer abjecta y vil” y temía que fuera precisamente su naturaleza femenina lo que le “impedía aproximar al máximo la pluma a la pena que quería expresar” (ibíd., p. 23). En definitiva, en su juventud, Ferrante, al igual que Ginzburg, manifiesta una contradicción en su escritura, ligada a su género:

En aquel momento, creo que alrededor de los veinte años, se me quedó claramente grabado en la cabeza una especie de círculo vicioso: si quería tener la impresión de escribir bien, debía hacerlo como un hombre y mantenerme firmemente dentro de la tradición masculina; pero, siendo mujer, no podía escribir como mujer si no violaba aquello que, diligentemente, trataba de aprender de la tradición masculina (FERRANTE, 2022, p. 24).

A diferencia de Ginzburg, cabe destacar que Ferrante en este ensayo no menciona la maternidad como un factor que le haya hecho modificar las contradicciones vinculadas con su género femenino, a pesar de que la maternidad ocupa un lugar protagónico en su escritura de ficción. Sin embargo, lo que sí menciona Ferrante es el giro que despertó en ella la lectura de *Tu che mi guardi, tu che mi racconti* (1998) de Adriana Cavarero, acerca del impulso femenino por narrarse, el deseo de ser narradas y su expresión “la otra necesaria” (ibíd., p. 54). La mención a Cavarero se vincula con la importancia que le otorga Ferrante en su obra al concepto de la tradición literaria de las mujeres y a la genealogía⁵: “una mujer que quiere escribir debe vérselas, inevitablemente, no solo con todo el patrimonio literario del que se ha alimentado y en virtud del cual quiere y puede expresarse”, sino que también tiene que considerar “el hecho de que ese patrimonio es en esencia masculino, y por su naturaleza no prevé frases femeninas verdaderas” (FERRANTE, 2022, p. 79). En este sentido, Ferrante rescata a Ginzburg como una de las autoras que forman parte de esa tradición y confiesa que en su vida ha conocido muchos hombres que nunca habían leído a Elsa Morante, a Natalia Ginzburg, Anna Maria Ortese y tampoco a Jane Austen, a las hermanas Brontë o a Virginia Woolf (ibíd.). Para Ferrante en *La amiga estupenda* y en *La vida mentirosa de los adultos* ocupa un lugar central “el narrarse y el narrar de las mujeres” (ibíd., p. 83). Al mismo tiempo, en el ensayo “Mujeres que escriben” Ferrante recupera la idea de que actualmente todo está cambiando para muchas mujeres que escriben; sin embargo, denuncia que las mujeres siguen estando en un lugar común que se resiste a morir: “las

⁵ Se destaca que la influencia de pensamientos feministas de la diferencia, como el de Irigaray y Muraro y su concepto de genealogía femenina y *affidamento* están muy presentes en la obra de Ferrante, como indican los estudios de MILKOVA (2021) y SANTOVETTI (2021 a y b). Esto también se advierte en las respuestas a las preguntas realizadas por Marina Terragni y Luisa Muraro sobre el tema de lo materno en su obra (FERRANTE, 2017).

mujeres deleitan; en cambio, desde las cátedras que de verdad cuentan, los hombres enseñan, con palabras viriles, cómo se plasma y se vuelve a plasmar el mundo” (2020, p. 173).

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

Por otro lado, la autora de *La vida mentirosa de los adultos* reflexiona acerca de su vínculo con la escritura, al que asocia con una jaula, como indica el título del libro de entrevistas ligado a la expresión de lo que su madre llamaba “la frantumaglia”: una imagen vinculada con un torbellino de fragmentos de palabras, capaces de producir malestar y de aterrorizar (FERRANTE, 2022, p. 34). La asociación de la jaula se vincula con esa escritura que ella llama condescendiente, que surge desde la escuela primaria, en sus cuadernos y con la obligación escolar de mantenerse en un margen relacionado con líneas horizontales negras y verticales rojas. En cambio, la escritura que ella llama “impetuosa” es la que de alguna manera asocia con aquel “clamor inarmónico de la cabeza”, con el que se identificó en los versos de Gaspara Stampa, y sostiene que de ahí salen las páginas que encierran una convicción de publicar (ibíd., p. 35).

Escribir de veras para mí ha consistido, con el tiempo, en dar forma a un equilibrarme/desequilibrarme permanente, disponer fragmentos en un encaje y esperar el momento de desordenarlo (FERRANTE, 2022, p. 35).

Con respecto a la creación de los personajes, Ferrante, al igual que Ginzburg, le da importancia a que sean genuinos y no falsos; es por eso que sostiene que “se me antojan falsos cuando muestran una nítida coherencia; me enamoro de ellos cuando dicen una cosa y hacen lo contrario” (ibíd., p. 36).

En la entrevista presente en *La frantumaglia* (2017, pp. 297 y 298) a la pregunta de la editora Sandra Ozzola sobre qué es la sinceridad en la literatura, Ferrante contesta que se trata de un “tormento y a la vez el motor de toda búsqueda literaria”, en la medida en que considera que “una escritura inadecuada puede hacer que las verdades biográficas más veraces se vuelvan falsas” y subraya que “la verdad literaria no se basa en ningún pacto autobiográfico” (ibíd., p. 298).

En el ensayo “Aguamarina” se pronuncia sobre su pasión y su vocación por el realismo desde su juventud y destaca un consejo de una profesora que le dijo “dime las

cosas tal como son”, cita tomada de *Jacques el fatalista* de Denis Diderot (ibíd., p. 39). “Desde jovencita me han apasionado las cosas reales, quería circunscribirlas, inscribirlas, describirlas, prescribirlas, incluso proscribirlas si era preciso” (FERRANTE, 2022, p. 39). En este ensayo, otra vez evoca la complejidad que despierta en su juventud el tema del género y la escritura: “ni una sola de mis páginas estaba a la altura de los libros que me gustaban, tal vez porque yo era una ignorante, tal vez porque era inexperta, tal vez porque era mujer y por ello empalagosa, tal vez porque era tonta” (ibíd., p. 40). La imagen de la aguamarina que su madre llevaba en el dedo representa para Ferrante un objeto auténtico, pero cuya complejidad y cambios de colores tornasolados se revela también con características falsas, es decir aquí ella reflexiona sobre la dificultad en la escritura para “obtener una reproducción exacta de la realidad” (ibíd., p. 42). Ferrante sostiene que habría intentado “calibrar ambas escrituras, utilizando la más condescendiente para un lento desarrollo fingidamente realista y la más rebelde para desintegrar con su ficción la ficción de la primera” (ibíd., p. 50). Del mismo modo, considera que ella es la autobiografía de sus personajes, al mismo tiempo que sus personajes son su autobiografía: “las dos escrituras me pertenecen y a la vez son de Delia, de Olga, de Leda” (ibíd., p. 51). Esta reflexión también está presente en *La invención ocasional*, en el ensayo “Lo fingido, lo verdadero” en el que sostiene que “todo uso literario de la escritura implica siempre alguna forma de ficción” (FERRANTE, 2020, p. 32).

En el ensayo “En femenino” articula maternidad con familia ya que se propone imaginar qué pasaría con las grandes novelas de la literatura si los personajes masculinos que lo abandonan todo fueran mujeres. ¿Funcionarían igual? ¿El Bartleby de Melville, el Jekyll de Stevenson, el Zeno de Svevo y el Barone rampante de Calvino podrían ser personajes femeninos o el señor Wakefield de Nathaniel Hawthorne? Ferrante considera que “cuando hay que imaginarse una mujer que se mantiene veinte años a pocos metros de su familia, se cruza con ella por la calle, la ve sufrir, la observa mientras cambia físicamente y a pesar de todo, no desiste, el relato se encalla” (ibíd., p. 195). El Wakefield presente-ausente es inevitablemente masculino (ibíd., p. 195). En el ensayo “Grávida”, Ferrante se ocupa de analizar las ambivalencias de la maternidad y el embarazo: “he sido una madre pésima, una madre excelente. El embarazo lo cambia todo: el cuerpo, los sentimientos, el orden jerárquico de nuestra vida. La convención según la cual nos hemos considerado siempre una e indivisible se desvanece” (ibíd., 2020 p. 44). Se concentra en analizar las dificultades de los partos pero también menciona los deseos de escribir y las imposibilidades físicas: “hoy pienso que no hay nada comparable a la dicha, al goce, de traer al mundo a otro ser vivo” (ibíd., 2020 p. 44). Al mismo tiempo, señala que los hombres siempre han sentido celos de la experiencia de la gestación, la concepción y el parto y considera que los hombres se la han apropiado en el plano meta-

fórico, ya que se han atribuido las formas del mundo, se han asignado solo a ellos mismos la energía de parir obras sublimes:

pero hoy, que demostramos cada día más que nosotras también somos capaces de concepciones y alumbramientos metafóricos, sobre la maternidad se ciernen sombras que considero amenazantes. El útero puede comprarse en el mercado. Y mientras tanto, se anuncia que entre los miles de máquinas-prótesis que cambiarán los rasgos de lo humano se está preparando una, el útero artificial, que nos librará de las molestias de la gestación (FERRANTE, 2020, p.45).

La escritura femenina

Cabe destacar, como mencionamos antes, que tanto Ginzburg como Ferrante no desarrollan una discusión crítica sobre la escritura femenina y sus principales abordajes teóricos. Sin embargo, consideramos necesario realizar este breve recorrido por los debates de la escritura femenina contemporáneos con el fin de comprender desde qué lugar se pueden interpretar los interrogantes planteados por las autoras.

Las reflexiones sobre el género y la escritura femenina se enmarcan en un amplio y complejo debate que comienza con Virginia Woolf y la publicación de *Un cuarto propio* en 1929 y que se profundiza en los años setenta con la búsqueda de posibles definiciones acerca de un lenguaje propiamente femenino, que evidenció varias dificultades y contradicciones entre los diversos aparatos teóricos que se agruparon en la tercera ola de feminismo. De esta etapa se distinguen los trabajos de Gayle Rubin (1986); Anette Kolodny (1980); Elaine Showalter (1978); Judith Butler (2001); Toril Moi (1990); Rachel Bowlby (1988); Alice Jardine (1985); Hélène Cixous (1995) y (1991); Julia Kristeva (1981) y Luce Irigaray (1985), entre otras.

Gayle Rubin es la primera que utiliza el término género en sus estudios y destaca el aspecto económico como eje rector de la desigualdad de género que atraviesa también al sistema de ideas y reglas de lo social en diferentes culturas. En efecto, identifica en las obras de Claude Lévi-Strauss y de Sigmund Freud el lugar donde empezar a desenredar el sistema de relaciones por el cual las mujeres se convierten en presa de los hombres. Para Rubin estos autores teorizan sobre la domesticación de las mujeres, con una lectura filtrada de Jaques Lacan, cuya propia interpretación de las escrituras freudianas tiene fuerte influencia en Lévi-Strauss (1986, p. 97). En este análisis se critica el hecho de que estos autores no se detengan a observar el destacado papel de la sexualidad en la organización social y material del capitalismo.

En el ensayo “La risa de la medusa”, Helene Cixous habla de la escritura y, al hacerlo, habla de la mujer, de su capacidad de otredad, de su deseo de disfrutar siendo otro u otros, de la “otra bisexualidad” que ella comporta, y de la ideología falocéntrica que la ha reprimido (MOIX, 1995, p. 8). Para Cixous de algún modo “la escritura feme-

menina no deja de hacer repercutir el desgarramiento que, para la mujer, es la conquista de la palabra oral ‘conquista que se realiza más bien como un desgarramiento, un vuelo vertiginoso y un lanzamiento de sí, una inmersión’ (ibíd., p. 55).

Kolodny (1980) sugiere que la teoría crítica femenina debería ser tenida en cuenta como una más de las tantas posibilidades de abordajes crítico literarios en el marco de un debate pluralista (EAGLETON, 2011, p. 193). En cambio, Showalter (1984) propone una crítica de género que lleve a construir un marco teórico propiamente femenino para el análisis de las obras literarias escritas por mujeres, con un desarrollo de nuevos modelos basados en las experiencias de las mujeres (EAGLETON, 2011, p.193). A su vez, el estudio de Moi (1985) adopta un abordaje más analítico que el de Kolodny; cuestiona a Showalter, derrumba las oposiciones binarias y los esencialismos y realiza un análisis minucioso de la figura de Simone de Beauvoir como modelo de intelectual femenina (EAGLETON, 2011, pp. 194-196). Por otro lado, Jardine (1985) en oposición a la crítica de género de Showalter utiliza la palabra “gynesis” en relación a una serie de prácticas críticas -lingüísticas, postmodernas y psicoanalíticas- que hacen imposible definir el género femenino. En este sentido, Jardine rechaza la consideración de las mujeres como sujetos históricos reales asignados por un patriarcado que crea una subcultura femenina, considerada como un lugar de exclusión y privación de su autonomía. Para Jardine no hay un espacio empírico, histórico o cultural donde poder ubicar lo femenino, sino que lo sitúa más bien en una ausencia, en un “gap” que se escapa en las tramas narrativas, cuyo poder es desestabilizador del orden dominante (EAGLETON, 2011, p. 194). Butler (1990) propone intensificar el debate sobre la diferencia sexual y la posibilidad de un cambio social (EAGLETON, 2011: 196) y sostiene, además, que esa distinción no es comparable con las categorías de hombre y mujer; para ella, mujeres y hombres existen como normas sociales y son, según la perspectiva de la diferencia sexual, formas en las que ésta ha asumido un contenido. Al mismo tiempo, Irigaray (1985) denuncia la cultura occidental por falocéntrica, pero si Cixous propone una forma de autorrepresentación para las mujeres al margen del Orden Simbólico, Irigaray busca articular un nuevo Orden Simbólico femenino, porque, sin él, lo femenino, es imposible (FARIÑA BUSTO, SUÁREZ BRIONES y MARTÍN LUCAS, 2000, p. 11).

En líneas generales se advierte que las escritoras fueron durante el siglo XX reacias a ser ubicadas dentro de un nicho editorial de “escritura femenina”; luego, resistentes a ser catalogadas dentro de un grupo de “literatura de mujeres” y, por último, muchas manifestaron su incomodidad por ser catalogadas como feministas (DOMÍNGUEZ, 2021, p. 29). Este es el caso de Natalia Ginzburg, que en el ensayo “La condición femenina” indica que no ama el feminismo, pero que comparte todos los reclamos de los movimientos feministas y sostiene que “en el feminismo la condición femenina es conce-

bida como una clase social”, pero, para ella “entre la vida de las mujeres que se encuentran en estado de servidumbre y la vida de las mujeres que pertenecen a sociedades privilegiadas, no existe la más pálida semejanza” (GINZBURG, 1974, pp. 182 y 183).

Sin embargo, desde hace pocos años el resquemor o la precaución se transformó en orgullo y todos estos términos desacomodaron radicalmente el tablero de las autodesignaciones (DOMÍNGUEZ, 2021, p. 29). Y en este último caso es posible inscribir a Elena Ferrante, sobre todo porque ella se pronuncia explícitamente como una escritora feminista y porque se propone rescatar una genealogía femenina, que va de la mano de la tradición de feministas de la diferencia como Luisa Muraro y Adriana Cavarero.

Los trabajos de Luisa Muraro, Adriana Cavarero y los del grupo *Diotima* de Milán retoman el abordaje de Luce Irigaray y se enfocan en la necesidad de recuperar una genealogía femenina. Las preguntas de la filósofa Muraro reflexionan sobre la importancia de saber amar a la madre para la construcción del nuevo orden simbólico (1994). El trabajo de Cavarero también se basa en un estudio detallado sobre los vínculos entre las mujeres; se propone específicamente la búsqueda de nuevas definiciones en las relaciones entre madres e hijas, con las metas de empoderar a las mujeres. Cavarero se pregunta sobre la especificidad de la escritura femenina y abre varios interrogantes y estrategias teóricas; se propone descubrir si las mujeres siempre han marcado la diferencia en el género narrativo, y busca indicar cuál es la forma correcta de escribir o de leer las historias en el horizonte del feminismo posmoderno; se detiene en cómo la comunicación entre las mujeres se nutre esencialmente de la comparación entre las narraciones de vida; esta capacidad la profundiza con la categoría de “l'altra necessaria” (1998, p. 105) que toma de Gertrude Stein y su *L' autobiografia di Alice Toklas*, que, a su vez, Ferrante retoma en sus reflexiones sobre la escritura.

Conclusiones

Nos propusimos analizar las reflexiones sobre la escritura presentes en un *corpus* de ensayos y entrevistas de Natalia Ginzburg y Elena Ferrante, a partir de la notable atención que Ginzburg ha despertado en los últimos años y que, en parte, se debe a la popularidad de Elena Ferrante, con quien ha sido vinculada en los estudios ya mencionados (ELWELL, 2016; CASERTA, 2019; MILKOVA, 2021). Identificamos cómo ambas autoras presentan una estética realista, que es afín a las consideraciones exploradas por Lukács y Adorno sobre el género ensayístico y la búsqueda de una verdad histórica, ligada a la verdad de su época. Los ensayos de Ginzburg y Ferrante es-

están marcados por la impronta autobiográfica, por el imperativo moral de ser fieles a la verdad y por el peso que adquieren los retratos de los diferentes contextos históricos y políticos allí presentes: la representación de escenarios de la Segunda Guerra Mundial, la Posguerra, el fascismo, el exilio y el advenimiento de procesos vinculados con la Modernidad y la industrialización italiana, las dificultades del sur de Italia, la pobreza y el dialecto. Evidenciamos cómo en los ensayos de ambas autoras es posible indagar la problematización de determinadas cuestiones vinculadas con las relaciones familiares y temáticas de género. Asimismo, de estos ensayos se desprenden consideraciones sobre la escritura de las mujeres, pero también sobre la crianza y la maternidad, cuya representación realista permite un abordaje que va en contra de la romantización de la maternidad que encarnan los discursos del patriarcado.

Con respecto a las similitudes de los ensayos en cuestión detallamos que, en primer lugar, el tono de los ensayos de ambas se vincula más a lo narrativo que a la crítica. En segundo lugar, muchos de los ensayos fueron publicados en revistas o columnas de diarios, con un lenguaje más cercano al ámbito periodístico que al académico y están destinados a un público amplio; sin embargo, su carácter de difusión no implica una falta de profundidad en sus argumentaciones. En tercer lugar, la reflexión de la escritura y de la representación de la realidad va de la mano de la representación realista de la experiencia de la crianza y a las imágenes de su gestación. En cuarto lugar, se destaca que en los ensayos se aborda el tema de la escritura de las mujeres y se denuncian las dificultades históricas de dicho género. No obstante, esto no implica específicamente un posicionamiento teórico por parte de las autoras en el extenso debate acerca de la escritura femenina que surge con la tercera ola del feminismo en los años setenta y cuyos principales lineamientos intentamos resumir. Cabe destacar que si bien en la obra de Ferrante y en sus entrevistas es posible evidenciar afinidades con el pensamiento de autoras feministas como Luisa Muraro y Adriana Cavarero, Ginzburg, por el contrario, no se considera una escritora feminista: ella adhiere a los reclamos feministas, pero no está de acuerdo en considerar a las mujeres como una clase social.

En el ensayo “Mi oficio”, encontramos cómo la representación de la maternidad es la que le permite a Ginzburg conciliar las contradicciones de su género. Vimos la forma en la que Ginzburg (1998) tematiza la dificultad que siente en el siglo XX para escribir siendo mujer, ya que al inicio pretende esconder su género. Sin embargo, luego de convertirse en madre confiesa que siente la necesidad de transmitir ese saber en sus escritos y considera que eso es algo que nutre su vocación, tal como sostiene Muraro al decir que la transmisión del saber materno se trata del “saber más importante, sin el cual es difícil aprender el resto” (MURARO, 1994, p. 13). En Ferrante, advertimos la misma consideración sobre la escritura femenina que realiza Ginzburg en su juventud y su necesidad de esconder su género. Esto va de la mano de una crítica explícita al patriarca-

patriarcado en sus ensayos, en los que cuestiona tanto el canon literario masculino como la subrogación del útero, o un futuro en el que se pueda gestar a través de un útero artificial. En el caso de Ferrante, a diferencia de Ginzburg que menciona la experiencia de la maternidad como algo fundamental a la hora de repensar su deseo de escribir como un hombre, ella concilia esta problemática a partir de la lectura de *Tu che mi guardi, tu che mi racconti* (1997) de Adriana Cavarero, sobre el impulso femenino por narrarse y el deseo de ser narradas y su expresión “la otra necesaria” (ibíd., p. 54). La mención a Cavarero se vincula con la importancia que le otorga Ferrante en su obra al concepto de la tradición literaria de las mujeres y la genealogía, tema ampliamente abordado por los estudios de Milkova (2021) y Santovetti (2021 a y b).

Por último, se destaca que la propuesta de indagar los aspectos realistas presentes en la ensayística de Ginzburg y Ferrante se orienta, en sintonía con lo que mencionar Jameson sobre “llegar al realismo dialécticamente”, hacia algo que busca problematizar la complejidad de lo que implica el eslogan sobre la “representación de la realidad” (JAMESON, 2012, p. 258). En este sentido, resultan muy actuales para el siglo XXI las reflexiones sobre la escritura aquí presentadas, que le otorgan a la literatura la función de antídoto contra la alienación en la Modernidad y motor de emancipación humana.

Referências

ADORNO, Theodor. “El ensayo como forma”. En *Notas sobre literatura, Obra completa*, Edición de Rolf Tiedeman con la colaboración de Gretel Adorno, Susan Buk-Morss y Klaus Schultz. Traducción de Alfredo Brotons Muñoz, 11. Madrid, Akal, 2003, pp. 11-35.

ALMEIDA, Maria Cristine. *Vedere le donne affacciate alle finestre: formação, escrita e subjetividade feminina na tetralogia napolitana de Elena Ferrante*, 2019. 123 pp.. (Tesis Doctoral), Universidad de San Pablo, 2019.

BOWLBY, Rachel. “Flight Reservations”. En *Oxford literary review*, 10.1, pp. 61-72. 1988.

BUTLER, Judith. *El género en disputa*. Madrid: Paidós, 2001. Traducción de Antonia Muñoz.

CASERTA, Silvia. “World literature and the Italian literary canon: from Elena Ferrante to Natalia Ginzburg”. En: *Modern Languages Open*, pp. 1-18, 2019.

CASTANO, María Belén. La representación de la maternidad en la ensayística de Natalia Ginzburg: ambivalencias y contradicciones. En *Revista Signotica*, Universidade Federal de Goiás. Facultad de Letras. Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística, 2023, sin número de páginas.

CAVARERO, Adriana. *Tu che mi guardi, tu che mi racconti*. Milan: Feltrinelli, 1998.

CIXOUS, Helene, *La risa de la medusa, Ensayos sobre la escritura*. Barcelona: Anthropos, 1995. Barcelona, Anthropos, 1995. Prólogo y traducción de Ana María Moix, Trad. revisada por Myriam Diaz-Diocaretz.

CIXOUS, Helene. *Coming to Writing' and Other Essays*. Cambridge Massachusetts/Londres: Harvard University Press, 1991. Traducción de CORNELL Sarah, JENSON, Deborah, LIDDLE Ann y SELLERS, Susan.

CORVEDDU, Mario Salvatore. La traducción dialectal en La amiga estupenda de Elena Ferrante: análisis cualitativo. *Artifara* 18, pp. 115-128, 2018.

DE ROGATIS, Tiziana. *Elena Ferrante. Parole chiave*. Roma: edizioni e/o, 2018.

DE ROGATIS, Tiziana. *Global novel, realismo traumatico e fenomenologia dell'educazione scolastica nell' Amica geniale* di Elena Ferrante. *L'Ospite Ingrato*, 9, pp. 305-326, 2021 a

DE ROGATIS, Tiziana. Global Perspectives, Trauma, and the Global Novel: Ferrante's Poetics between Storytelling, Uncanny Realism, and Dissolving Margins.. *MLN* 136, pp. 6-31, 2021 b

DE ROGATIS, Tiziana. Metamorfosi del tempo. Il ciclo *dell'Amica geniale*. *Allegoria* n° 73, pp. 123-137, 2016.

DOMÍNGUEZ, Nora. La crítica literaria feminista como acto de subjetivación. *Estudios de Teoría Literaria-Revista digital: artes, letras y humanidades*, 10(23), pp. 24-33, 2021.

EAGLETON, Mary. *Feminist Literary Theory. A reader*. Malasia: Wiley Blackwell, 2011.

ELWELL, Leslie. Breaking Bonds: Refiguring Maternity in Elena Ferrante's *The Lost Daughter*. En: Grace RUSSOUSO BULLAROUllaro, Grace y LOVE V. Stephanie (editores). *The Works of Elena Ferrante Reconfiguring the Margins*. Londres:, Pallgrave Macmillan 2016, pp. 237-271.

FERRANTE, Elena. *La amiga estupenda*. Buenos Aires: Lumen, 2016.

FERRANTE, Elena. *La frantumaglia*, Roma: Edizioni e/o, 2016.

FERRANTE, Elena. *La frantumaglia. Un viaje por la escritura*. Buenos Aires: Lumen, 2017. Traducción de FILIPETTO, Celia.

FERRANTE, Elena. *L'invenzione occasionale*, Rome: Edizioni e/o, 2019.

FERRANTE, Elena. *La vita bugiarda degli adulti*. Roma: Edizioni e/o, 2019.

FERRANTE, Elena. *I margini e il dettato*. Roma: Edizioni e/o, 2021.

FERRANTE, Elena. *En los márgenes*. Buenos Aires: Lumen, 2022. Traducción de FILIPETTO, Celia.

GADELHA, Luisa de Araújo Pereira. *Tetralogia napolitana: o mito do amor materno e a amizade entre mulheres em Elena Ferrante*. (Tesis de doctorado) 2023, 200 pp., Facultad de Filosofía y Letras, presentada en la Facultad de Letras, Universidad de De Porto, 2023.

GAYLE, Rubin. El tráfico de mujeres: Notas sobre la "economía política" del sexo. *Nueva Antropología*, Vol VIII, N°30, 1986, pp. 95-141. Traducción Stella Mastrangelo.

GINZBURG, Natalia. *Vita immaginaria*. Milán: Mondadori, 1974.

GINZBURG, Natalia. "Prefazione a Cinque romanzi brevi" [1964]. En: Ginzburg, Natalia. *Cinque romanzi brevi*. Turín: Einaudi, 1993.

GINZBURG, Natalia. *Le piccole virtù* [1962]. Nueva edición de Domenico Scarpa. Turín: Einaudi, 1998.

GINZBURG, Lisa y GARBOLI, Cesare. *È difficile parlare di sé. Natalia Ginzburg*. Turín: Einaudi, 1999.

GINZBURG, Natalia. *Mai devi domandarmi* [1970]. Introducción de Cesare Garboli. Turín: Einaudi, 2002.

GINZBURG, Natalia. *Lessico familiare* [1963]. Introducción de Cesare Segre. Turín: Einaudi, 2014.

IRIGARAY, Luce. *Speculum of the Other Woman*. Cornell UP, 1985.

JAMESON, Fredric. *Signaturas de lo visible*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2012. Trad. de Margarita Costa y Marcelo G. Burello.

JAMESON, Fredric. *Las antinomias del realismo*. Buenos Aires: Ediciones Akal, 2020. Trad. de Juanmari Madariaga.

JARDINE, Alice A. *Gynesis. Configurations of Woman and Modernity*. Nueva York: Cornell UP, 1985.

KOLODNY, Annette. Dancing through the minefield: some observations on the theory, practice and politics of a feminist literary criticism. *Feminist Studies*, pp. 1-25, 1980.

KRISTEVA, Julia (1981). El sujeto en cuestión: el lenguaje poético. En LÉVI STRAUSS, Claude. *Seminario: La identidad*. Barcelona: Petrel, 1981, pp. Seminario: *La identidad*, pp. 249-287.

KURNICK, David. "Ferrante, in History.". En *Public Books* vol, 15, 2015. Disponible en <https://www.publicbooks.org/ferrante-in-history/> (Consultado el 8 de noviembre de 2024).5.

LUKÁCS, Georg. *Problemas del realismo*. Traducción de Carlos Gerhard. México, FCE, 1966.

LUKÁCS, Georg. *El alma y las formas y La teoría de la novela*. Traducción de Sacristán, Manuel. México: Ediciones Grijalbo, 1975.

MILKOVA, Stiliana. *Elena Ferrante as World Literature*. Londres: Bloomsbury Academic, 2021.

MILKOVA ROUSSEVA, Stilianiana & ZIOLKOWSKI, Saskia. E. (2024). Global Ginzburg: Reading Natalia Ginzburg in the 21st Century. En ROUSSEVA, S. M., & ZIOLKOWSKI, S. Saskia E. (Eds.). *Natalia Ginzburg's Global Legacies*. Londres: Palgrave, 2024, pp. 1-16.

MILKOVA, Stiliana y Saskia ZIOLKOWSKI (editores). *Natalia Ginzburg's Global Legacies*. Londres: Palgrave, 2024.

MOI, Toril. Feminist Criticism, Theory and Politics: An Interview with Toril Moi. En: MOI, Toril. *Feminist Theory Simone de Beauvoir*. The Bucknell lectures in literary theory. Cambridge-Massachusetts: Basil Blackwell, 1990, pp. 94-110.

MOIX, Ana María. A modo de prólogo. En CIXOUS, Helene. *La risa de la medusa, Ensayos sobre la escritura*. Barcelona: Anthropos, 1995

MURARO, Luisa. *El orden simbólico de la madre*. Traducción de Beatriz Albertini. Madrid: Horas y Horas, 1994.

OLDRINI, Guido. El fundamento ontológico de la Estética de Lukács. En: INFRANCA, Antonino y Vedda, INFRANCA, Antonino y VEDDA, Miguel. *György Lukács. Ética, Estética y Ontología*. Buenos Aires, Colihue, 2007.

SAMMUT, Patrick. *Donne e spazi nella tetralogia L'amica geniale di Elena Ferrante: un bildungsroman del ventesimo secolo?*. (Tesis de doctorado). 2021, 222 pp. presentada en la Facultad de Artes, Universidad de Malta, (2021).

SANTOVETTI, Olivia. Being in the Mind of a Teenager: A Conversation with Ann Goldstein about Elena Ferrante's *The Lying Life of Adults*, Delos. *A Journal of Translation and World Literature*, 36, 1, pp. 1-9, 2021 a

SANTOVETTI, Olivia. Künstlerroman of "Late Modernity": Karl Ove Knausgård's *My Struggle* and Elena Ferrante's *Neapolitan Quartet*. *Modern Language Notes*, 136 (1). pp. 186-208, 2021 b

SCARPA, Domenico. "Le strade di Natalia Ginzburg". En: GINZBURG, Natalia. *Le piccole virtù*. Turín, Einaudi, 1998, pp. 5-45.

SIELO, Francesco. Note sul realismo visionario di Elena Ferrante: i luoghi di Napoli tra letteratura e cinema. *Polygraphia* pp. 193-205, 2020.

SHOWALTER, Elaine. *A Literature of Their Own: From Brontë to Lessing*. Virago, 1978.

SUAREZ BRIONES, Beatriz, MARTÍN LUCAS, María Belén y FARIÑA BUSTO María Jesús. *Escribir en femenino. Poéticas y políticas*. Barcelona: Icaria, 2000.

VEDDA, Miguel Ángel. *La sugestión de lo concreto: estudios sobre teoría literaria marxista*. Buenos Aires, Gorla, 2006.

WEHLING, Giorgi, K. Forging the Female Voice Out of the Ruins of History: Reading Natalia Ginzburg, 2021. Disponible en <https://readingintranslation.com/2021/02/22/forging-the-female-voice-out-of-the-ruins-of-history-reading-natalia-ginzburg/>

WOOLF, Virginia. *Una habitación propia*. Barcelona: Seix Barral, 1995.

ZAMBRA, Alejandro. "Los tiempos de Natalia Ginzburg". En ZAMBRA, Alejandro. *No leer*. Barcelona: Anagrama, 2018, pp.139-142.