



**EL PODER CURADOR DE LA ESCRITURA EN *LA CARNE* DE  
ROSA MONTERO Y *MI SA CHE FUORI É PRIMAVERA* DE  
CONCITA DE GREGORIO.**

**THE THERAPEUTIC POWER OF WRITING IN *LA CARNE* BY ROSA  
MONTERO AND *MI SA CHE FUORI É PRIMAVERA* BY CONCITA  
DE GREGORIO.**

Lucia Russo,

I.C. Viviani de Nápoles (Italia)

**ABSTRACT**

The purpose of this work is to contribute to define the act of writing as a therapy through the analysis of two novels: *La carne* (2016) by Rosa Montero and *Mi sa che fuori é primavera* (2015) by Concita De Gregorio. Actually, both authors to order one's own existence, make explicit references to the power that writing has got to leave sorrow and personal mental disorders.

**Key words:** psychoanalysis, word, soul, writing, therapy.

**RESUMEN**

El propósito de este trabajo consiste en contribuir a definir el acto de escribir como terapia, a través del análisis de las novelas: *La carne* (2016) de Rosa Montero y *Mi sa che fuori é primavera* (2015) de Concita De Gregorio. En las dos obras, hay referencias explícitas al poder que tiene la escritura para salir de los trastornos personales y del duelo, intentando así poner orden en la propia existencia.

**Palabras claves:** psicoanálisis, alma, palabra, escribir, terapia.



Fecha de recepción: 8 de septiembre de 2017.

Fecha de aceptación: 16 de octubre de 2017.

**Cómo citar:** Russo, Lucia: «El poder curador de la escritura en *La carne* de Rosa Montero y *Mi sa che fuori é primavera* de Concita De Gregorio», en *Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 1 (2017): 69-95.

DOI: <https://doi.org/10.15366/actionova2017.1>



## INTRODUCCIÓN: LA NECESIDAD DE ESCRIBIR PARA EL BIENESTAR INTERIOR

La necesidad de escribir o relacionarse con las Bellas Artes para el bienestar interior se remonta al pensamiento de la Grecia antigua. Para ello, tendremos en cuenta algunas teorías elaboradas por Constantino Cavarinos complementada por Sergio A. González. Este último señala en su artículo “Las Bellas Artes como terapia en Pitágoras y Platón” cómo desde Homero en adelante en los textos griegos destaca la función terapéutica de las Bellas Artes. Para Pitágoras, Platón y Aristóteles la salud era armonía del pensamiento y para buscar esta armonía y restaurar la salud el uso de las artes desempeñaba un papel fundamental. (González, 2006: 1)

González parte del presupuesto de que en la filosofía griega los individuos pertenecen a un sistema mayor y cuando se quiebra esta armonía entre microcosmos y macrocosmos, la consecuencia es la enfermedad que se manifiesta con distintos síntomas. Los pensadores del mundo clásico se cuestionaban cómo preservar y recuperar ese equilibrio. González señala las distintas actitudes de Pitágoras, Platón y luego de Aristóteles respecto al poder terapéutico de las Artes<sup>1</sup>. Partiendo del estudio de Cavarinos, González afirma que en el pensamiento clásico la existencia del ser humano está relacionada con su entorno y el bienestar depende del balance armónico con dicho entorno. La enfermedad, por lo tanto, depende de la perturbación de ese equilibrio. Para restaurar el equilibrio, los pensadores griegos propusieron el uso de las Bellas Artes como terapia y Pitágoras fue el primero en otorgarles tal papel. (Gonzalez, 2006: 2)

Éste afirmaba en que la música y la poesía, así como la danza, tienen el poder de purificar y transformar el alma confiriéndole armonía y belleza. De este principio pitagórico parte la filosofía platónica sobre la importancia de las Bellas Artes para la salud del hombre. Las Bellas Artes, de hecho, contribuyen a mantener la armonía, el difícil equilibrio entre las

<sup>1</sup> Interesa destacar la definición que González da a la palabra *Terapia* y su etimología: “El término *erapia* no debe ser entendido exclusivamente como la cura para un desorden del cuerpo o la mente una vez que este ya se ha producido. El *therápon* homérico designa al compañero del guerrero, su escudero (tal como Patroclo y Automedonte lo son de Aquiles), adquiriendo posteriormente el sentido de sirviente, esclavo. El postverbal *therapeúein* significa cumplir las funciones de *therápon*, implicando todas ellas algún tipo de cuidado, siendo solo uno entre los varios posibles el prodigado a un enfermo; de ahí su significado de ‘cuidar, asistir, atender’. Sin embargo, el derivado *therapeía* ‘servicio, cuidado’ acabó refiriéndose tanto a los cuidados para mantener como para restaurar la salud. Esta última idea se expresaba mediante el verbo *iásthai* (tratar médicamente), sanar, curar, de donde el griego moderno *iatrós* ‘médico’ y el sufijo *-iatría*, de gran productividad en el ámbito de la Medicina. En el griego tardío la oposición *therapeúein* – *iásthai* se resolvió con la desaparición de la segunda forma y la adopción de su significado por parte de la primera”. (González, 2006: 2)



cuatro virtudes: *sabiduría (sophía)*, *valor (andreia)*, *moderación (sophorosýne)* y *justicia (dikaioσύne)*. (González, 2006: 6)

Platón afirmaba que la música y la poesía, la filosofía y la retórica eran el mejor tratamiento para las enfermedades y que a través de las artes los seres humanos obtienen provecho por un principio de asimilación. Por tanto, González llega a la conclusión de que:

En culturas premodernas es común la creencia de que los seres humanos son parte de un sistema mayor, y la enfermedad es consecuencia de una falta de armonía con dicho sistema, que es a menudo identificado con el orden cósmico (el cual no excluye la sociedad). Por ello, las terapias usadas en esas culturas tienden a restaurar la armonía o equilibrio con la naturaleza, el mundo de lo numinoso y de lo humano. El enfoque es psicosomático y se encuentra ya en los escritos hipocráticos, los cuales muestran un marcado énfasis en la interrelación de la mente y el cuerpo, la importancia del medio ambiente y la salud como un estado de equilibrio. Al retomar e innovar dicho acervo, la filosofía de Platón, como la de Pitágoras, tiene consecuencias éticas en la medida en que a partir de ella se pueden extraer pautas que sirvan de guía para la conducta del hombre, y en ello juegan un importante papel las Bellas Artes. (González, 2006: 13)

Si seguimos profundizando en la idea del poder terapéutico de las Bellas Artes en el pensamiento premoderno hallamos trazas de esta teoría también a lo largo de la obra aristotélica, aunque como evidencia González en su artículo «Las Bellas Artes como terapia en Aristóteles» no hay un trabajo dedicado exclusivamente al poder curador del arte por parte del pensador griego, sino varias referencias en sus obras. (González, 2010: 74)

La referencia más explícita sobre el arte como terapia la encontramos en la *Retórica*: “*El arte es causa de la salud*” (1362, a4). Para Aristóteles hay una jerarquía entre los seres vivos y las partes que los constituyen. El alma humana predomina sobre el cuerpo y está constituida por una parte racional (*lógon-ekbon*) y una parte irracional (*álogon*). La salud del ser humano depende del justo equilibrio entre estas partes, o sea, cada elemento de alma y cuerpo debe operar armónicamente en el interior de este sistema jerárquico. Se habla por lo tanto de equilibrio (*isótes*) y orden (*táxis*) y la enfermedad es una alteración de dicho orden, hay una mutua influencia entre alma y cuerpo. Entre las artes, la música y la poesía se consideran las más nobles. La música, al igual que ocurre en Platón, está asociada con la poesía y es considerada como la más eficaz por su función catártica.

La *Kátharsis*, para Aristóteles, se logra a través de la música o de la poesía porque ellas producen placer para el alma, descanso para el cuerpo y contribuyen a mantener o restablecer



el orden y la armonía restaurando la salud como un verdadero tratamiento médico<sup>2</sup> (González 2010: 75-85).

Si nos fijamos más específicamente en el arte del escribir para Aristóteles, me parece útil señalar el ensayo de Leongómez «Algunas ideas de Aristóteles sobre el lenguaje» en el que el ensayista muestra la modernidad del estagirita con respecto a la teoría de las ciencias del lenguaje. Partiendo del análisis de ‘Los Primeros Análíticos’, uno de los tres libros que componen *El Órganon*, Leongómez evidencia la concepción racionalista del lenguaje y llega a la conclusión de que esta obra aristotélica se puede considerar como el principio de la lingüística moderna.

En este libro, Aristóteles desarrolla el siguiente concepto:

Las palabras habladas son símbolos, o signos o afecciones o impresiones del alma; las palabras escritas son los signos de las palabras habladas. Como no lo es la escritura, tampoco el habla es la misma para todas las razas humanas. Pero las afecciones mentales, de las cuales estas palabras son ante todo signos, son iguales para toda la humanidad como lo son también los objetos de los cuales aquellas afecciones son representaciones o semejanzas, imágenes, copias [...] (Leongómez, 1983: 494).

Aristóteles, respecto al lenguaje, hace una clara distinción entre símbolo, signo y señal, anticipando las teorías semánticas del siglo XX. De hecho, Saussure señala lo mismo, o sea, el signo lingüístico es un compuesto de significante (imagen acústica) y significado (concepto) y en esta entidad debería encontrarse la realidad. (Leongómez 1983: 496-497)

Ahora bien, si nos fijamos en la definición de ‘palabra’ por parte del pensador estagirita, o sea, “las palabras que son expresiones del alma”, me parece oportuno citar al Profesor Domenico Silvestri que, a propósito de la relación entre palabra y realidad, dice que:

Son los hechos que son representados a través de las palabras y no solo los hechos objetivos sino también los que Aristóteles llama *las expresiones del alma*. O sea, la palabra representa la percepción que tenemos de la realidad y no la misma realidad,

---

<sup>2</sup> A mi modo de ver la conclusión a la que llega González ,que voy a citar a continuación sobre la influencia de las teorías aristotélicas en los estudios recientes sobre salud y bienestar psicofísico son un justo punto de partida para lo que intento establecer en este artículo: “La visión holística del ser humano presente en Aristóteles retiene no pocos elementos que desde un reduccionismo materialista también pueden parecer precientíficos (la salud como armonía, la mutua influencia del cuerpo y el alma), sin embargo la conservación de elementos arcaicos y tradicionales en la filosofía griega, aparte de ser un hecho conocido, se puede constituir en una oportunidad de reevaluar nuestra noción de ciencia y salud, de educación y arte.” (González 2010: 85)



porque sería una pretensión excesiva tan sólo el hecho de pensarlo. Por lo tanto, ya estamos involucrados en la percepción subjetiva<sup>3</sup>. (La traducción es mía).

Si partimos de la teoría aristotélica en la que se afirma que las palabras son expresiones del alma y de la percepción subjetiva de la realidad representada por ellas mismas, así como ha evidenciado Domenico Silvestri, podemos entender algunas propuestas de las teorías del psicoanálisis.

En el siglo XX, Freud ha señalado muchas veces que son precisamente los escritores los que deben considerarse los primeros descubridores del inconsciente. Y a raíz de esto, Stefano Ferrari, de la Universidad de Bolonia, ha desarrollado sus investigaciones, y así en *La scrittura come riparazione* (2014) indica:

La escritura en sí tiene mucho que decir al psicoanalista porque el elemento autobiográfico, la impresión subjetiva, marca el psicoanálisis desde los orígenes, a nivel histórico y estructural, el psicoanálisis nació a través del auto análisis de Freud que ha señalado por primera vez este trabajo de búsqueda interior y científico en las cartas al amigo berlinés Fliess (*Cartas a Wilhelm Fliess 1887- 1904*). También en *La interpretación de los sueños* (1899), obra primordial con la que se inaugura el psicoanálisis en la ciencia, mantiene muchos de estos elementos subjetivos y personales. En el prefacio a la segunda edición de 1908, Freud evidencia este punto y afirma cómo resulta para él imposible ocultar estas huellas autobiográficas relacionadas sobre todo con la muerte del padre<sup>4</sup> (Ferrari, 2014: 1, la traducción es mía).

Ferrari, a tal propósito, evidencia que autores como Proust, Kafka, Svevo demuestran en sus obras competencias muy bien adquiridas en el ámbito psicológico. Proust, en su obra *En busca del tiempo perdido* (1908-1922), centra la narración en el tema de la memoria del narrador, en sus recuerdos y sus vínculos. Por ejemplo, sobre el tema de la memoria involuntaria, resultan inolvidables las líneas del episodio de la magdalena mojada en el té, que permiten al narrador revivir un episodio de su infancia. Kafka en *La Metamorfosis* (1915), relato con tintes autobiográficos, describe en forma exagerada sus sensaciones anímicas y sus percepciones. Svevo, en sus tres novelas, *Una vita* (1892), *Senilità* (1898), *La coscienza di Zeno* (1923), trata temas propios del psicoanálisis: la obsesión por la vejez, la enfermedad, y la ineptitud, abordando estos temas con un continuo deslizamiento entre narrador y protagonista.

<sup>3</sup> Silvestri, Domenico XXXV Convegno annuale della società italiana di Glottologia, L'Orientale web magazine, entrevista recogida da Chiara Pasquinucci.

<sup>4</sup> Ferrari, Stefano (2014) "La scrittura come riparazione" en [www.pedagogia.it/index.php?p=articles&o=view&article](http://www.pedagogia.it/index.php?p=articles&o=view&article). (último acceso: 18 de julio de 2017)



Esta actitud se manifiesta sobre todo en escritores autobiográficos, y esto establece un fuerte enlace entre escritura y psicoanálisis confirmando una vez más el nexo entre psicoanálisis y autobiografía. Ferrari señala que también desde un punto de vista justamente teórico el psicoanálisis tiene algo que decirnos sobre la necesidad de escribir del hombre. Freud, en *El poeta y la fantasía* (1907) parte del presupuesto de que el hombre se sirve del cuento (en general de la imaginación propiamente dicha) para satisfacer los deseos frustrados, inventando así una realidad más bella y satisfactoria. Freud ha evidenciado que esta manera de actuar no pertenece solo a los artistas, sino que es algo congénito en el hombre que hubiera querido vivir muchas vidas mientras está obligado a vivir solo una. Por lo tanto, para Freud la literatura, el teatro, las artes pueden ayudarle a encontrar aquellas pluralidades de vidas que cada uno de nosotros siente la exigencia de vivir.

La segunda perspectiva, para Freud, surge de la exigencia de que la literatura y las artes en general nacen de una exigencia de defensa, o sea, se escribe para intentar elaborar un dolor, una pérdida dramática, un luto —o sea, la pérdida de la persona amada, o más bien la pérdida del propio ser. El luto, afirma Ferrari, se puede considerar un ‘desinvertir’ toda la libido que se ha quedado en el objeto amado y perdido, que debe volver en la disponibilidad del Yo y esto es un trabajo muy doloroso que procede gradualmente. Y solo en este caso el Yo puede volver a vivir y a amar<sup>5</sup>.

El trabajo del luto empieza pero solo cuando la pérdida viene realizada y aceptada. El primer paso es la aceptación. La paradoja del trabajo del luto, para utilizar una expresión de Proust, es que puedes recuperarte del sufrimiento si lo vives totalmente. La fuga, la negación, el olvido son obstáculos en este recorrido. El dolor es funcional en el trabajo del luto. Vehículo de este dolor y al mismo tiempo, instrumento para su superación, es el recuerdo. La persona que está de luto no puede no recordar todo lo que está relacionado con el objeto de la pérdida. Ahora bien, la escritura puede ser un instrumento privilegiado en este recorrido. La memoria, con sus fraccionamientos, sus secuencias e intermitencias (piénsese una vez más en Proust) construye unas orillas, unas restricciones al flujo libre de nuestro dolor. Y la escritura de la memoria dobla y consolida esta función de elaboración y objetivación. Por lo tanto podemos llegar a la conclusión de que la labor de la escritura actúa en tres niveles: nivel funcional, nivel de los contenidos, y nivel estilístico —formal. (Ferrari, 2014: 1, la traducción es mía)

Los tres niveles de Ferrari que en este artículo voy a mencionar a continuación nos explican exhaustivamente el poder curador que puede lograr el acto de escribir. En el primer nivel, que Ferrari llama *funcional*, la capacidad recuperadora de la escritura parece relacionada

<sup>5</sup> Ferrari, Stefano (2012) :*Scrittura come riparazione. Saggio su letteratura e psicoanalisi*, Roma, La Terza



con el placer de escribir, placer que contribuye a suavizar el dolor satisfaciendo así el deseo de expresión que normalmente es independiente de los contenidos. En este caso el acto de escribir contribuye a metabolizar la experiencia que ha generado un trauma. En el segundo nivel, o sea, el de *los contenidos*, Ferrari señala que se trata de un trabajo por medio de la escritura de la descripción de los eventos a través de un procedimiento lento y puntual de elaboración psíquica en el que el cariño es subdividido y neutralizado en cada uno de sus componentes, ayuda a recuperarse. El diario, por ejemplo, es un género que representa lo que Freud define el duro y gradual procedimiento del trabajo del luto. Finalmente, en el tercer nivel o *estilístico formal*, Ferrari expone que la recuperación está relacionada con el respeto de reglas determinadas y normas de tipo estético. El esfuerzo relacionado con la búsqueda de palabras eficaces quita energía al dolor creando una distancia psíquica que contribuye a objetivar así la experiencia. Buscar la forma adecuada pertenece al marco de la comunicación, el intento es utilizar una forma y un estilo para que el lector sea participe de la experiencia que intentamos describir y que nos afecta tanto (Ferrari, 2014).

A partir de estas tres perspectivas empieza mi análisis de las dos novelas que he elegido para su estudio: *La Carne* de Rosa Montero y *Mi sa che fuori é primavera* de Concita De Gregorio.

## 1. ROSA MONTERO: *LA CARNE* (2016)

*La carne* es un título poderoso, elocuente. Para mí es una de las mejores novelas escrita por Rosa Montero. Como afirma ella misma es una novela que pertenece a su plenitud literaria, en la que controla el oficio de la escritura: la historia fluye y atraviesa al narrador y a sus lectores. Hay un juego entre lector, autor, personaje y esto nos lleva a reflexionar sobre el paso del tiempo, el fantasma del fracaso, la soledad, el amor y el desamor, el abandono, el miedo a la muerte, el miedo a la vida, las convenciones sociales, el tema de la maternidad, la locura, el desdoblamiento, la dificultad para tener las riendas de la propia vida, el poder de la creación literaria, todo ello a través de la intriga y del suspense emocional. La narración se abre con una consideración muy explicativa sobre la vida:

La vida es un pequeño espacio de luz entre dos nostalgias: la de lo que aún no hemos vivido y la de lo que ya no vas a poder vivir. Y el momento justo de la acción es tan confuso tan resbaladizo y tan efímero que lo desperdicias mirando con aturdimiento alrededor. (Montero, 2016: 9)



La protagonista es Soledad, una comisaria de exposiciones que está a punto de cumplir sesenta años, abandonada por su joven amante, decide vengarse de él, contactando un *escort*, Adam, un joven ruso de 30 años, para lucirse con él en el Teatro Real de Madrid durante la víspera de la representación de *Tristán e Isolda* de Wagner, que tendrá lugar el 2 de noviembre, día de su cumpleaños. Con el mismo gigoló empezará una curiosa relación. Soledad es una mujer que ha alcanzado una profesión respetable, pero se encuentra muy sola y frágil, desea sentirse querida y percibe que la vida no ha sido generosa con ella. En su vida falta el amor y tiene miedo de morir sin ser amada como ella querría.

Soledad vive una serie de obsesiones e inquietudes que son comunes a las que puede tener cualquier lector: miedo a la vejez y la muerte, miedo al fracaso. Todo ello la lleva a vivir con mucho dramatismo estos temas y a identificarse con algunos de los escritores malditos objeto de su próxima exposición que debería llevar el título *Escritores Malditos*.

¿Qué es ser maldito?

Ser maldito es no coincidir con tu tiempo, con tu clase, con tu entorno, con tu lengua, con la cultura a la que se supone que perteneces. Ser maldito es desear ser como los demás pero no poder. Y querer que te quieran pero solo producir miedo o quizá risa. Ser maldito es no soportar la vida y sobre todo no soportarte a ti mismo. (Montero, 2016:24).

Esta definición de maldito es una proyección del estado interior de la protagonista que vive un estado de profunda inquietud que podemos definir un sentimiento difuso propio de la posmodernidad, causado por una transformación experimentada por el yo, que de la seguridad clásica de la razón pasa a un sentido de incertidumbre debido a la elevación del subconsciente y del mundo onírico, tal y como señala Gonzalo Navajas en su ensayo *Más allá de la Posmodernidad* (1996):

Freud, y sus derivaciones filosóficas y estéticas, desde el pensamiento de la fenomenología de la *Existenz* (Heidegger, Merleau Ponty, Sartre) al surrealismo y sus derivaciones en las artes gráficas y el cine (la pintura de Duchamp y Margritte; el cine de Buñuel y Cocteau – *L'age d'or*, *Un chien andalou*, *Orphée*) hacen vacilar esta seguridad de la identidad personal al elevar a un nivel primordial el mundo reprimido de lo subconsciente y lo onírico. Con estos pensadores y artistas comienzan de modo decidido el progresivo proceso de deconstrucción de la entidad solida del yo clásico. El yo de la razón se agrieta a través de los vacíos de lo que hasta este momento aparecía como un todo impenetrable y emergen los signos indeterminados e intraquilizantes de lo antirrational. (Gonzalo Navajas, 2016: 82)



La teoría sobre el yo neomoderno de Gonzalo Navajas, así como la relación entre el yo y la escritura de Stefano Ferrari, es apoyada por Rosa Montero, que en su ensayo *Garabatos de Arena* (2011) señala cómo nace una novela.

Yo creo que las novelas nacen del mismo estrato del inconsciente de donde nacen los sueños. Y si uno consigue profundizar lo suficiente llega a conectar con el inconsciente de su sociedad. Las novelas son los sueños de la Humanidad y un escritor que es fiel a sí mismo es fiel a su época (...) Para mí, madurar como escritora es intentar ser cada día más un poco más libre cuando escribo. Dejarme atravesar por los fantasmas colectivos de mi mundo que es una sociedad urbana y occidental. Es un mundo caótico, fragmentado, discontinuo, amenazado, híbrido. El siglo XX demolió todas las certidumbres, y ahora, a comienzos del XXI, ya no es fiable ni siquiera el yo. De ahí, me parece que tantos autores contemporáneos se incluyan a sí mismos como personajes de la ficción. Supongo que es una de las características de la modernidad narrativa, y es un recurso que también empleamos en España – desde las pioneras Carmen Martín Gaité o Nuria Amat a Javier Marías, Javier Cercas, yo misma. (Rosa Montero, 2011: 294-295)

El pensamiento de Gonzalo Navajas y de la misma Montero sobre la novela contemporánea me parecen instrumentos fundamentales para volver al análisis de la novela, objeto de este artículo, y examinar no solo la relación entre la protagonista y los escritores que ella apoda *malditos*, sino también la relación de ellos con el acto de escribir. Soledad, durante la narración, menciona las vidas de estos escritores que parecen aliviar o, mejor dicho, entender el fracaso amoroso a través de la escritura de sus biografías y obras. Entre ellos destacan: Marga Rösssett, poeta, pintora y escultora enamorada hasta la perdición de Juan Ramón Jiménez, William Burroughs, icono de la generación beat que en 1939, a los 25 años, se cortó el dedo meñique izquierdo porque su novio le había pedido una prueba de su cariño y muchos otros con los que se identifica al comprender que este *malditismo* es una agitación que deriva sobre todo por la obsesión hacia el amor. El caso de Josefina Aznárez, escritora maldita totalmente inventada por la misma Rosa Montero, así como declara en el último apartado *Una petición y agradecimientos* (Montero, 2016: 235), es lo que más provoca angustia en Soledad. De hecho, este personaje no conoció nunca el verdadero amor y a lo largo de su vida alimentó una doble identidad, la suya y la de Luis Freeman, para poder escribir y publicar sus obras entre el siglo XIX y XX. Por lo tanto, el caso de Josefina fue un caso trágico, el más trágico de todos, porque no solo no conoció nunca el amor sino también porque fue víctima de una sociedad machista. Soledad tiene en común con esta escritora la falta de amor y la pasión de escribir. La suya es una pasión frustrada que le provoca envidia hacia las mujeres que escriben como Ana, su joven vecina, que trabaja de periodista, y como la misma Rosa Montero.



El personaje de Ana, desde las primeras líneas, nos evoca a Ana de *Crónica del Desamor* (1979), por el hecho de ser una madre joven y soltera que roza los treinta años, ocupada en superar unas cuantas dificultades económicas causadas esta vez no por la Transición sino por la crisis económica laboral que ha afectado no solo España sino todo el planeta en los últimos años. «La crisis había dejado heridas muy hondas y por todas partes corría la sangre.» (Montero, 2016: 35)

La discreta presencia de Ana a lo largo de la narración remite a los lectores a la primera novela escrita por la autora, en la que Montero nos habla de aspectos sociales e ideológicos que pertenecen según Escudero a la “La Tragedia del Ser”. Entre los temas universales que he citado previamente y que están presentes a lo largo de toda la obra de Montero, se destaca el más trágico e inevitable de todos: la decadencia física, debida al irremediable paso del tiempo, que nos lleva a la muerte. Vejez y muerte que se presentan ya a partir de la primera obra de la autora y que como señala Escudero, representan una etapa trágica y solitaria de la vida de cada uno de nosotros. (Escudero, 2005: 39).

Tanto para Unamuno como para Montero, la escritura parece ser el único remedio para intentar superar todo ello y lograr la salvación (Escudero, 2005: 146). Esta importancia otorgada a la escritura podemos hallarla a partir de las primeras obras de la autora, ya que todas las protagonistas escriben para salir de sus angustias. Ana, en *Crónica del Desamor*, es una periodista e intenta escribir un libro sobre el desamor, la desilusión y el desencanto, Lucía en *La Función Delta*, vieja, enferma y a punto de morir, decide escribir un diario en el que intenta descubrir su *yo* y, como Airelai en *Bella y Oscura*, evidencia la importancia del acto de escribir *para poder ser*; en *La Hija del Caníbal*, Lucía Romero, acepta su fracaso como escritora de libros para niños, pero intenta buscar un sentido a su existencia a través del acto de escribir. De hecho, redacta un manuscrito que es la misma novela. (Escudero, 2005: 175-178)

Montero, por lo tanto, ya en sus primeras obras, plantea este ‘poder curador’ de la escritura para recomponer el propio yo y recuperarse a través del poder de la palabra, el uso de la memoria y de la imaginación. A juicio de Gonzalo Navajas la fragmentación caracteriza la época posmoderna. Se trata de una fragmentación de la realidad y del yo. La necesidad que surge por parte del yo de construcciones coherentes y cohesivas, se desarrolla a partir de la época que él llama neomoderna. Esta necesidad de una construcción coherente del yo a través de una autobiografía permite a otros sujetos interpretar la realidad y su manera de actuar a través de una forma lógica. (Gonzalo Navajas, 1996: 83)



Si consideramos la última novela de Montero, *La Carne*, la escritura y su poder curador se plantea, en mi opinión, de una forma bastante compleja. El acto de escribir y su fuerza terapéutica está presentada a través de distintos enfoques: el de los escritores malditos, de Ana, joven periodista, de Soledad, protagonista de la narración, de la misma Rosa Montero y del lector. Para los escritores malditos que irrumpen a lo largo de la narración a través de las consideraciones de la protagonista y de la autora, el acto de escribir era un instrumento para comunicar y lograr superar su inquietud sentimental, celebrar el amor y el deseo de pasar a la gloria. Es el caso de: Ulrico Von Liechtenstein, uno de los trovadores más importantes del siglo XIII, y de la ya mencionada Marga Rössett. Entre los malditos, destaca María Lejárraga, maestra que por la noche escribía las obras que firmaba luego su marido Gregorio Martínez Sierra, que logró ser famoso como dramaturgo gracias a su esposa. Mujer víctima de machismo pero que supo utilizar su posición para denunciar la difícil condición de la mujer ya a partir del comienzo del siglo XX.

Lejárraga a partir de 1917 empezó a escribir artículos, conferencias y libros feministas, todos con la firma de su marido (...) empezó a utilizar a Gregorio como un muñeco de ventrículo para denunciar la injusticia de la que él mismo se estaba aprovechando. Las mujeres callan porque aleccionadas por la religión, creen firmemente que la resignación es virtud. Callan por miedo a la violencia del hombre, callan por costumbre de sumisión; callan porque a fuerza de siglos de esclavitud han llegado a tener alma de esclavas. (Montero, 2016: 116)

En el caso de Lejárraga hallamos distintas facetas del acto de escribir. En un primer momento Lejárraga escribía por su pasión hacia la escritura, el arte y su marido. Este último disfrutaba de la fama de las obras redactadas por su mujer firmándolas con su propio nombre. En un segundo momento, la escritura para Lejárraga se convierte en un acto liberador respecto a la violencia machista padecida por parte de su marido, empujándola a escribir de mayor, en los años cincuenta, dos autobiografías. «Casada joven y feliz acometiome este orgullo de humildad que domina a toda mujer cuando quiere de veras a un hombre» explicó también en su biografía: por eso decidió poner a las obras “el nombre del padre”» (Montero, 2016: 117)

Esta explicación representa la recuperación por parte de Lejárraga de su identidad creadora a través de la escritura. Ella, con esta declaración, quiere reivindicar sus derechos de autora afirmando así su propio yo y explicando las razones que le empujaron a escribir sin firmar sus propias obras.



Si analizamos el acto de escribir según el personaje de Ana, la joven periodista que interviene al comienzo y al final de la narración, y que actúa exclusivamente con Soledad, podemos captar desde las primeras líneas el intento por parte de la autora de evocar en sus lectores el personaje de Ana de *Crónica del Desamor* (1979), novela primeriza de Rosa Montero.

Era Ana la joven periodista que vivía en la pequeña buhardilla del piso de arriba. De su mano colgaba su hijo, un crío ceñudo de cuatro o cinco años. Con qué cara he debido de abrir la puerta para que Ana se haya dado cuenta de que incordia, pensó; e hizo un esfuerzo para suavizar su humor. Pero no sirvió de mucho.

- Perdona, no te molestaría si no fuera absolutamente necesario es por Curro... Verás, es que ...me han cortado la luz y no puedo calentarle la cena al Curro y ....me ha preguntado si podría utilizar tu cocina un momento...(..)

¿Te han cortado la luz?

La chica se ruborizó.

Sí, es que ...Bueno desde que cerraron *Noticias* ..., la revista en la que yo colaboraba...Pues ando sin trabajo, la cosa está fatal, y además como no era fija tampoco cobro el paro, así que... Había que escoger entre pagar la luz y la hipoteca, claro ja, ja, ja (...)

Además he escrito una novela y la he presentado a un premio de autores primerizos! Se falla dentro de unos meses y pagan cinco mil euros... Y como soy una loca pienso que me lo van a dar, ja, ja, ja!

¡Una novela! hasta el más imbécil escribía.”

(Montero, 2016: 34,35)

En la última línea vislumbra la pasión controvertida de Soledad hacia la escritura y su envidia para las mujeres que escriben debida a su incapacidad de utilizar su propio poder creador. Soledad representa la mujer independiente del siglo XXI que ha logrado el éxito profesional. De hecho, fue directora de la revista el Triángulo y luego comisaria de arte. Es una mujer que vive el *amor* con mucha intensidad y que anhela vivir ese sentido en su forma completa: *amor pasional* y *amor cómplice* a la vez. Esta actitud la lleva a enamorarse de hombres que inevitablemente la conducen al fracaso provocando en ella una serie de miedos, manías, hipocondrías y la obsesión de morir sin haber conocido el *amor verdadero*.

Sí, tenía tanto para dar, el caudal de su cariño remansado, y los delicados pliegues de su sensibilidad, y su enorme necesidad de afecto, que era una bola de fuego que ardía en su pecho, consumiendo todo el oxígeno de su vida y amenazando con asfixiarla. Moriría sin haber conocido el amor. (Montero, 2016: 37)

Considerando que el amor en muchos casos genera sufrimientos y angustias, el acto de escribir es algo que podría aliviar estas aflicciones y dar desahogo a su creatividad poniéndose a prueba. «A Soledad le gustaba lo que hacía, pero hubiera dado un brazo por ser



capaz de escribir ficción. Por haberse atrevido a hacerlo. Pero ya era tarde para eso como para muchas otras cosas.» (Montero, 2016: 36)

Ana reaparece en el último capítulo del libro, durante un encuentro con Soledad la informa que había ganado el premio literario con su novela. En esta ocasión Soledad manifiesta una actitud más positiva hacia las mujeres que escriben y justo en estas páginas se alude explícitamente al primer libro escrito por Montero.

Esa misma tarde se había topado con Ana, la periodista, la vecina de la buhardilla.  
La chica se había acercado exultante:  
¡He ganado! ¿te acuerdas de que te dije que presenté mi novela a un concurso? ¡Lo he ganado!  
Me publicarán el libro y además me dan cinco mil euros (...)  
Pues bien ni siquiera eso la había puesto de mal humor. Todo lo contrario. Incluso le dijo.  
¡Qué bien enhorabuena! ¿Cómo se titula?  
Pues no sé, le puse de forma provisional *El libro de las Anas*, porque son las historias de varias mujeres jóvenes y sus relaciones amorosas que son un desastre y... Pero claro es un título horrible, tengo que encontrar otro ya (...)  
Llámalo *Crónica del Desamor*. Seguro que le pega- dijo Soledad.  
Y a su vecina le había gustado. Debía de ser una porquería de libro, pero se alegraba por ella.  
(Montero 2016: 231)

A mi modo de ver, la explícita referencia a su novela primeriza, matizada por una sutil ironía empuja al lector a reflexionar inevitablemente sobre el hilo conductor de su obra marcado por los temas universales de amor y muerte, que provocan angustias irremediables que se pueden solucionar sólo a través del beneficioso poder de la creación.

En el caso de Ana el acto de escribir representa, en mi opinión, el desahogo que puede encontrar el escritor contando las desilusiones personales y aquellas del propio entorno. Todo ello deriva de la capacidad de conexión por parte del autor con el inconsciente de su sociedad, comprobando así lo que la misma Montero ha expuesto en su ensayo *Garabatos en la arena*, que he citado previamente. Mientras si nos fijamos en la relación entre Soledad y la escritura, a través de la lectura de la novela, nos enteramos que se trata de una relación más controvertida. Ella, a lo largo de la narración, escribe un diario en el que reporta sus descubrimientos después de investigar sobre Adam, el gigoló con el que mantenía una relación. Solo al final el lector se da cuenta de que estas páginas están escritas por Soledad. Sin embargo, el diario representa “una escritura privada” y un instrumento tranquilizador con respecto a la actitud acosadora de la protagonista. En estas páginas puntuales (*21 de noviembre*,



viernes; 9 de diciembre, martes; 25 de diciembre, jueves; 27 de enero martes,) Soledad redacta todos sus descubrimientos sobre Adam y su vida privada. El diario parece no ser suficiente para ella que de hecho quiere escribir ficción para vivir una vida diferente a la suya a través del poder de la imaginación, poder que genera alegría y que había envidiado cuando habló con Rosa Montero durante su encuentro en la Cafetería del Círculo de Bellas Artes de Madrid. El encuentro entre Soledad y Rosa Montero confiere a la novela una profunda originalidad y, al mismo tiempo, complejidad. Es evidente el desdoblamiento entre el personaje y su autor que mantiene al lector atrapado a lo largo de la narración, el personaje que critica a su autor con una sutil ironía al mismo tiempo admirando y envidiando su genio creador. Desde las primeras líneas del capítulo, Soledad no esconde su antipatía hacia Rosa Montero, a quien quiere encontrar para lograr informaciones sobre el personaje de Josefina Aznárez, uno de los personajes principales de su exposición. De hecho Montero había escrito una semblanza biográfica hace quince años en la que había redactado el trágico caso de Josefina, víctima de una explosión que afectó al *North Star*, en la que resultó herida y fue llevada al hospital. Cuando le quitaron los vestidos de Luis Freeman y descubrieron que era una mujer saltó el escándalo en los periódicos, que contaron la historia de Aznárez y de su doble vida. (Montero, 2016: 177)

Durante el encuentro entre las dos mujeres se reportan las sensaciones de antipatía y celos por parte de Soledad hacia Montero dando a la narración un rasgo alegre e irónico a la vez.

Acalorada, Rosa Montero se había subido las mangas del jersey, dejando a la vista un montón de pájaros tatuados en un brazo y una salamandra en el otro. ¡Y encima estaba tatuada! Soledad tuvo que reprimir un bufido burlón. Y, sin embargo esta mujer se atrevía a escribir novelas. Qué disparate. (Montero, 2016: 178)

En este capítulo también hay claras referencias autobiográficas: se menciona el libro *Historias de mujeres*, escrito por la narradora en 1995 y la muerte de su marido, Pablo Lizcano, después de veintiún años de relación. Este último aspecto, marca una distancia ulterior entre Soledad y la autora, en cuanto la última había conocido un amor duradero a diferencia de Josefina y de la misma Soledad que no esconde su resentimiento comentando:

- Y entonces, ¿cómo dices que la entiendes, cómo sabes lo que sentía una mujer que no conoció nunca lo que es el amor?

Rosa sonrió:

- Bueno, es que con mis biografías hago lo mismo que con los personajes de mis novelas te metes dentro. ¿sabes? Te vives dentro de esas vidas. Todos tenemos



todas las posibilidades del ser dentro de nosotros, es lo que decía el romano Terencio, “nada del ser humano me es ajeno”. Entonces te imaginas dentro de esa otra existencia, te dejas llevar por ella, permites que el personaje te cuente su historia, que te envuelva en ella...”

(Montero, 2016: 180)

A partir de esta declaración, el lector se entera de uno de los múltiples aspectos que puede tener la escritura para Rosa Montero: la compenetración con las vidas de sus personajes empuja al escritor a vivir una multiplicidad de vidas. Todo ello corresponde a la necesidad de la que hablaba Freud en *El poeta y la fantasía* (1907), o sea, de la necesidad por parte del hombre de vivir realidades distintas e involucrarse en ellas a través de la creación de personajes.

Si pensamos en Soledad y en sus trastornos sobre el paso del tiempo, la falta de amor y la inevitable muerte, recurrir al acto de escribir, a pesar de sus dificultades, podría ser un medio de salvación para lograr superar sus miedos y faltas.

Tal vez la escritura fuera un lenitivo contra la oscuridad, pensó. Por lo menos podría atrapar tus pensamientos, tus conocimientos, tus emociones; podrías fijarlos en un papel, como quien arroja una botella al mar del tiempo. Pero ella no estaba muy segura que funcionara y en cualquier caso, Soledad no era capaz de recurrir a eso. (Montero, 2016: 188)

El encuentro con Rosa Montero la lleva a reflexionar sobre la importancia de poder vivir más vidas a través de la narración ficcional:

A veces Soledad intentaba consolarse de la estrechez del destino individual imaginando estas otras posibilidades, esas otras vidas fantasmales. Ahora que lo pensaba, cuando Rosa Montero hablaba de inventar otras realidades quizá se tratara simplemente de eso. (Montero, 2016:204)

Esa entrevista fue decisiva para Soledad porque no solo Montero le ayudó a recuperar los textos inéditos escritos por Josefina en el manicomio, un diario de más de quinientas páginas de una belleza estremecedora, que podía utilizar en su exposición, sino también porque a través de su personalidad arrolladora y su indiscutible talento le había aportado el coraje necesario para ponerse a prueba.

¿Y si se atrevía? ¿Y si se pusiera a escribir una novela? Recordó el chisporroteo en los ojos de Montero cuando hablaba de la imaginación, y envidió esa alegría. ¿Por qué no permitírsele?

Sólo tenía que rebajar sus propias exigencias, sus expectativas. Sólo tenía que soltarse a jugar. Lampedusa tenía sesenta años cuando se publicó su primera obra



*El Gatopardo*. (...) Se sintió llena de excitación y de audacia, se sintió en paz con las mujeres escritoras: con Montero, con su vecina Ana (...) Intentaría redactar una novela. Sería un consuelo ahora que el amor se había acabado para ella. El cielo era una hoguera llameante. También podía cambiar de nombre, pensó; podría acortar Soledad y convertirlo en Sol. (Montero, 2006: 233-234)

Ya en este juego de palabras, o sea empezar a escribir bajo el nombre de *Sol*, hay una clara alusión a la vida y al poder salvador de la creación. En este caso la escritura representa un renacimiento o también un instrumento, un medicamento para sanar la inquietud de la desilusión amorosa, la vejez y el paso del tiempo. Al mismo tiempo el lector a lo largo de la narración se da cuenta de esta energía casi milagrosa del acto de escribir y que, a pesar de las dificultades de la creación, se puede considerar un instrumento terapéutico para superar miedos, frustraciones personales, establecer orden en las propias pasiones y, en algunos casos, lograr la eternidad.

A través de este breve análisis, entendemos que esta novela revela el poder terapéutico de la escritura a nivel funcional, al que Ferrari llama primer nivel, o sea el deseo de escribir esencial en la economía de la reparación, porque contribuye a aliviar y suavizar sus acerbidades.

Todo ello deriva por la exigencia del deseo de expresión que precede cada exigencia de comunicación y que es sustancialmente independiente de los contenidos. Por lo tanto la escritura representa un alivio del aparato psíquico que deriva de la descarga psicomotriz relacionada con la simple materialidad del gesto gráfico. Solo en una segunda fase la escritura refleja y repite las funciones de la conceptualización y verbalización que constituyen un articulado procedimiento de canalización de la tensión psíquica. En este caso la escritura tiene un exceso de tensión que contribuye a metabolizar la experiencia traumática. (Ferrari, 2016:1, la traducción es mía)

Si en cambio hablamos del deseo de recuperarse del dolor, del luto, lo que Ferrari llama segundo nivel o de los contenidos, me parece oportuno considerar la novela de Concita De Gregorio *Mi sa che fuori é primavera* (2015).

## 2. CONCITA DE GREGORIO: MI SA CHE FUORI È PRIMAVERA (2015)

Esta novela aborda un acontecimiento de crónica dramática ocurrido en Italia en 2011, relata la historia de Irina Lucidi, de padre italiano y madre alemana, criada en Bélgica y educada en escuelas italianas. Irina habla cinco idiomas, ha conseguido dos carreras, es



abogada, tuvo una experiencia laboral en Estados Unidos, Francia y Suiza. En Suiza se casó con Mathias, un suizo alemán que trabajaba en la misma multinacional que a lo largo de la convivencia se reveló como un hombre maniático y machista. De esta unión nacieron dos mellizas: Alessia y Livia. Tras poco tiempo, Irina y Mathias se separaron. Un fin de semana tras dejar sus hijas a su ex marido Mathias no las verá jamás. Mathias se suicida en las vías de un tren en Cerignola (Apulia, Italia) y de las niñas no deja rastro, tan solo una nota: “Las niñas no han sufrido, jamás vas a verlas.” (De Gregorio, 2015: 62)

Pasan casi cinco años e Irina sigue estando hundida, destrozada, no han sido muy útiles los encuentros con el psicoanalista y tampoco los medicamentos para su recuperación con lo cual decide pedir ayuda a De Gregorio. La escritora la invita a su casa de Roma para escucharla y ayudarla y justo a partir de los encuentros entre las dos mujeres nace esta novela. De Gregorio comenta que el asunto de la novela no eran los hechos, sino la necesidad de recuperarse de Irina a través de las palabras.

Si nos trasladamos al ámbito propiamente médico, Hernández Guerrero en su ensayo *¿Curan Las palabras?* (2015) expone que muchos especialistas coinciden en que una terapia adecuada prevé empatizar con el paciente a través del lenguaje, para poder lograr penetrar en su oscuridad y su dolor.

De hecho, la narración se abre con un pretexto, *Io di te (Yo de ti)* en el que la autora, expone las razones que la han empujado a escribir esta historia.

- ¿Qué has venido a decirme Irina? ¿Por qué has venido aquí?  
- Querría que me ayudases, si puedes, a recoger las palabras ponerlas en fila y volver a componer todas las piezas que siento rotas y perdidas en cada rincón de mi cuerpo. Me gustaría reconstruir los fragmentos como si reparase un objeto roto, cogerlo en mi mano y llevarlo fuera de mí. (...) pero todo entero. ¿Piensas que puede hacerse escribiendo? Si hubiera sido capaz lo hubiera hecho yo pero no soy capaz y no estaba preparada. Ahora sí que lo estoy. Quiero poner un punto. Marcar el paso. Siento que será fácil si logro contar cada cosa. (De Gregorio. 2015: 11, la traducción es mía)

La autora ha entrado en la voz de la protagonista imaginándola mientras escribe, cartas, fotogramas, sueños, listas de cosas para hacer y no hacer, pensando así que a través de todo esto podía recordar, tomar las riendas de su vida conviviendo con este dolor enorme. De Gregorio no sólo imagina que Irina escriba cartas a las personas que ha querido mucho en su vida -su abuela Klara, su padre, su hermano Vittorio, su amiga del alma - sino también al Procurador que archivó el caso, a la psicóloga de su marido, a la maestra de las niñas y a la



señora Jueza. Se trata de cartas densas en particularidades que añaden al evento detalles y se diferencian por lenguaje, estilo, intensidad.

La primera carta que Irina escribe es para su abuela Klara. En ella habla de su nuevo amor, Luis, un hombre español que tiene la capacidad de encontrar las palabras adecuadas y que la hace sentir bien, pero a todo ello se une su sentido de culpa por estar viva y haber vuelto a amar:

Querida abuela, me marchó para la Patagonia con Luis el próximo domingo. Vamos a ver las ballenas. Pasear, llegar hasta la cumbre de las montañas, entrar al fondo de los bosques, sentarme en la orilla del océano me hace sentir feliz. Muy pequeña y en paz. Luis me hace sentir feliz. Te lo presentaré un día, lo deseo tanto. Te gustará. Tiene los ojos risueños y las manos grandes. Se calla cuando sirve, además elige las palabras adecuadas y cuando las encuentras sabe coserlas como bordados. Me hace reír. (...) Me siento muy culpable de ser feliz otra vez, abuela. Era como si todo el mundo me dijera, cómo puedes dejarte tras lo que te ha ocurrido, cómo puedes marcharte de vacaciones, beber una copa de vino, querer a un hombre, dejarte querer en el placer y dormir luego. Cómo puedes estar viva aún y tener ganas de estar todavía en el mundo. ¿Has olvidado a tus niñas? Avergüenzate. Es como si me dijeran que también yo estoy muerta. Pero yo estoy viva, abuela, el dolor por sí solo no mata y yo estoy viva. Por lo tanto tengo que vivir, porque hasta cuando yo esté, estará el recuerdo de quien no está con nosotros. Vivo, el recuerdo: ellas están vivas en mis pensamientos. (De Gregorio, 2015:14-15, la traducción es mía)

Ya en estas líneas de la carta para la abuela Klara se evidencia la importancia de la elección de las palabras adecuadas para el propio bienestar y el intento de vencer el dolor y volver a la vida. De Gregorio para expresar todo ello ha utilizado la carta que, como el diario, es lo que Ferrari llama "la escritura del yo"<sup>6</sup>. Ferrari señala que estos dos géneros se escriben para reportar detalles, acontecimientos que aparentemente no parecen tener importancia alguna pero son esenciales para ver claro en sí mismos. Por lo tanto, la escritura se presenta en estos casos como una forma de autoanálisis y en alguna medida de autoterapia permitiendo así actuar en una detallada forma de elaboración psíquica. A mi modo de ver la teoría de Ferrari está apoyada por Diana Beriain, psicóloga colaboradora del Institut d'assistència psicològica i psiquiàtrica Mensalus que a la pregunta sobre qué son las técnicas narrativas en psicoterapia contesta:

<sup>6</sup> Ferrari, Stefano (2014): «Sartre e la scrittura di sé» en <http://www.psicoart.unibo.it/stefano-ferrari-sartre-e-la-scrittura-di-se/> (último acceso 16 de julio de 2016).



La narrativa es un género literario, una manera de escribir o relatar una historia, caracterizado por ordenar temporalmente una serie de eventos significativos para el narrador. Desde el punto de vista literario es posible distinguir ciertos aspectos que permiten comprender la relevancia que este género adopta en el terreno psicoterapéutico; entre ellos destacan la coherencia, la calidad evocativa y la construcción y reconstrucción personal. Cuando estos elementos se ponen en práctica a modo de ejercicios, queda claramente reflejada la efectividad de este tipo de técnicas como instrumento terapéutico. Además, entra en juego otro elemento, la identidad. Las técnicas narrativas parten de la metáfora de la identidad como relato. Las personas somos fundamentalmente el relato que hacemos de nosotros mismos, por ello, las técnicas narrativas parten de dicha metáfora. Existen variedad de técnicas narrativas; entre las más utilizadas destacan la autocaracterización (redacción sobre uno mismo en tercera persona) y la redacción de cartas terapéuticas<sup>7</sup>.

Ese poder terapéutico se comprueba a lo largo de la narración de este relato: Irina consigue contar sus inquietudes, su sentido de culpabilidad que la atormenta, sobre la pérdida, el dolor y la ausencia que convive con ella con la ayuda de De Gregorio, que junta las piezas entrando en la persona de Irina.

De Gregorio, escritora y periodista, comenta que después de los encuentros con esta mujer no quiso contar la historia como si fuese un artículo de un periódico sino tomar el punto de vista de Irina, ser la misma Irina, porque el tema del libro es la ausencia más que la maternidad violada y todos tenemos algo en nuestra vida que nos falta. La autora se ha inspirado en esta novela en la cultura japonesa pensando en el arte del *Kintsugi* (en japonés carpintería de oro), o *Kintsukuroi* (en japonés reparación de oro), o sea "restaurar con oro líquido un objeto cuando se rompe". Se trata de una técnica que no esconde las fracturas, sino que les enseña como si fuesen méritos (virtudes) y, cuanto más se arreglan los objetos resultan más bonitos y resistentes, de modo que no se pueden romper más. De Gregorio declaró en una entrevista que esto podía valer también para las personas que vuelven a ser más bellas y preciosas, cuando logran enseñar sus heridas<sup>8</sup>.

De hecho, Irina logra recuperarse a través de contar su historia, "restaurando su vida", juntando las piezas y llevando a su lado con valor este dolor, con el poder de las palabras y de la escritura. También De Gregorio sale recuperada de esta experiencia porque entrando en el personaje y relatando su historia ha ordenado y juntado los fragmentos del

<sup>7</sup>Berian, Romera Diana (2012)«La psicoterapia a través de las cartas» [http:// mensalus.es/blog/tecnicas-formacion/.../la-psicoterapia-narrativa-a-traves-de-las-cartas](http://mensalus.es/blog/tecnicas-formacion/.../la-psicoterapia-narrativa-a-traves-de-las-cartas) .(ultimo acceso: 28 de agosto de 2017)

<sup>8</sup> De Gregorio Concita entrevista <http://www.feltrinellieditore.it/opera/opera/mi-sa-che-fuori-e-primavera/> (último acceso: 30 de junio de 2017)



dolor que puede derivar de la ausencia de una persona querida, angustia que todos experimentamos a lo largo de nuestra existencia. Los fragmentos dolorosos del pasado de Irina, puestos en su sitio a través de la escritura, proporcionan tranquilidad en la protagonista, en la misma autora y en el lector. Para lograr todo ello es importante la memoria, el recordar y utilizar las palabras adecuadas en el caso de que existan.

En el penúltimo capítulo 35. *Elenco. Parole*, De Gregorio e Irina empiezan a reflexionar sobre la etimología de dos palabras, “*ricordare*” (recordar) y “*dimenticare*” (olvidar) para concluir que “*ricordare*” (recordar) tiene en su raíz la palabra *cuore* (corazón) con lo cual quiere decir traer al corazón, mientras “*dimenticare*” (olvidar) deriva del latín *oblivium*, o sea, ir hacia la oscuridad, volverse oscuro, de la luz a la oscuridad. Por lo tanto, es necesario valor para olvidar. De Gregorio, para explicar el significado de estas palabras, cita un caso real:

Natalia Revuelta, la mujer que amó a Fidel Castro antes de que fuese Fidel, cuando tenía veinte años, en la única entrevista concedida, dijo: “He empleado toda la vida para transferirle del corazón a la mente” Un recorrido tan breve y un tiempo tan largo. Además a partir de la mente, se olvida. No desde el corazón. (De Gregorio, 2016: 116, la traducción es mía)

Las dos mujeres siguen reflexionando sobre la etimología de unas palabras que indican la pérdida de la persona querida: viudo, viuda quien ha perdido a su pareja, es una palabra de origen sánscrito: *vindhale* /vacío; *uxoricida*: quien mata a su mujer, y, por extensión, quien mata a su cónyuge; *huerfano/a*: quien ha perdido a sus padres, palabra de origen griega *orfanos*, en latín *orbus*/ privado mutilado; *parricida*: hijo que mata a su padre, o por extensión a uno de los padres; *infanticida*: padre que mata a su hijo. Finalmente, llegan a la conclusión de que no existe en la mayoría de las lenguas modernas una palabra que indique a los padres que pierden a sus hijos. Este dolor, esta pérdida tan grande e innatural, existe en hebreo. Aparece en la Biblia.

“*Av shakul*, masculino. *Em Shakula*, femenino. Verbo: *shakal*, perder a un hijo. (Génesis, 27,45. Jeremías 18,21. Antiguo Testamento). Existía y ha permanecido en las lenguas modernas. En árabe existe. *Thaakil*, masculino. *Thakla*, femenino. De la misma raíz de *shakul*, mismo origen. En sánscrito: *vilomah*. Contra el orden natural de las cosas, literalmente. No específica, pero es frecuente para indicar la pérdida de un hijo. (Me gusta mucho *vilomah*. Quizás si esta “hache” se inspira, una raíz un misterio.)

En griego moderno: *charokammenos*. Quemado por la muerte. *Charos* el masculino de muerte (...). En griego antiguo: *orphanos*, indistinto para indicar los dos lutos. De



quien ha perdido el padre y de quien ha perdido al hijo. (...)” (De Gregorio 2015: 117,118, la traducción es mía)

De Gregorio se pregunta por qué no existe en la mayoría de las lenguas modernas una palabra para indicar esta pérdida innatural, ¿quién la ha cancelado? Llega a la conclusión, con la ayuda de Filippomaria Pontani, filólogo clásico y profesor asociado de la Università Ca’ Foscari de Venecia, de que en las lenguas modernas no existe una palabra para indicar esta pérdida porque en nuestra cultura damos más importancia a la juventud que a la vejez. En el mundo clásico, los ancianos eran depositarios de la sabiduría y del saber. Por lo tanto, la muerte de una persona mayor era peor que la de un niño o de un joven, y desencadenaba el gran luto familiar. La lengua nos dice quiénes somos y en nuestra cultura hemos creado ese mito de la juventud. Hemos otorgado gran importancia a los hijos por encima de los ancianos. Sin embargo, no ha prosperado ninguna palabra que indique la pérdida del propio hijo, a pesar de que cada día hay personas que pierden a sus hijos por accidentes, drogas, alcohol o guerras.

La narración se concluye con la consideración, por parte de Irina, de que tener una palabra adecuada para indicar esta situación significaría para ella tener su sitio: «Un sitio doloroso y resplandeciente, un lugar difícil pero previsto en la historia del mundo. En fin, pero vamos a dar una vuelta, ¿qué dices? Parece que afuera es primavera.» (De Gregorio, 2015: 122, la traducción es mía)

## CONCLUSIONES

La consideración final de Irina y su deseo de salir porque ha llegado la primavera indica su recuperación, su deseo de volver a la vida a pesar de su dolor inmenso porque solo viviendo y amando, sus dos hijas seguirán vivas. Creo que no es una casualidad que las dos novelas terminen con la referencia a la primavera. Soledad, en el parque del Retiro de Madrid insiste en describir la atmosfera primaveral que la empuja a perseguir su deseo de escribir y volver a amar. Las protagonistas de las dos novelas cumplen un viaje interior y lo concluyen en primavera. Esto nos remite a Dante que, en *La Divina Commedia* (1307?), eligió esta misma estación para enmarcar su viaje espiritual del Infierno al Paraíso que imaginó cumplir justamente en Semana Santa, durante el primer jubileo del 1300 organizado por el papa Bonifacio VIII, para indicar su deseo de una renovación espiritual y política. La primavera, por lo tanto, está asociada con el renacimiento, el resurgir de lo que ha estado latente, oculto y



oscuro, con la esperanza, y todo ello por parte de las dos protagonistas se logra con la escritura. La creación, por lo tanto, tiene un poder salvador y terapéutico. Irina vuelve a la vida intentando juntar las piezas dolorosas de su pasado después de su pérdida, contando e intentando utilizar las palabras adecuadas con la ayuda de De Gregorio.

La búsqueda de las palabras adecuadas, para Ferrari, mitiga el dolor, creando una distancia psíquica, que contribuye a objetivar la experiencia. Por otro lado, el problema de la forma se inscribe naturalmente en el horizonte de la comunicación: se trata de hacer al lector participe de la experiencia a través de la búsqueda de una forma y un estilo, de algo equivalente a la experiencia que el autor trata de describir y que le preocupa. Esto corresponde al tercer nivel, a través del que actúa la escritura como recuperación que Ferrari llama *el nivel estilístico-formal*.

En el caso de Soledad, ella intenta seguir el ejemplo de Rosa Montero de la que envidiaba su chispa creadora, decidiendo ponerse a prueba y empezando a escribir ficciones, dándose así cuenta de que se trata de un reto y, al mismo tiempo, de un instrumento para intentar superar sus miedos: el paso del tiempo, la vejez, la muerte, la falta de amor y la soledad.

A través de este breve análisis de las novelas de Montero y De Gregorio, podemos percibir que, a pesar de su indiscutible dificultad, el acto de escribir representa un pretexto, un medio para superar y elaborar los sentimientos relacionados con determinadas experiencias percibidas como traumáticas. Según mi manera de ver, su poder curador tiene dos facetas: la primera consiste en pasar necesariamente a través de la memoria y del desdoblamiento del yo que sufre, que padece (*el yo pasivo*) y el yo que reflexiona, controla, escribe y elabora (*el yo activo*), alcanzando así la justa distancia psicológica, que es indispensable respecto a la experiencia; la segunda se fundamenta en el acto de la creación, acto que ya en sí tiene algo beneficioso, ya que el término proviene del latín *creare*, que significa engendrar, dar nacimiento a algo que aún no existía. La creación es siempre algo nuevo y puede ocurrir tanto en las obras literarias, como en el arte u otros sectores de la vida cotidiana. El bienestar personal surge cuando se reconoce el poder que se tiene para realizar lo que se desea.

Como afirma Montero en una entrevista:

Escribir es una especie de *runrún* de la palabra creativa que te acompaña todo el rato (...) Precisamente, la escritura te da un sentido y una visión de la vida y de tu



propia vida, un sentido interior que es tu manera de vivir. De modo que escribo porque es mi manera de vivir y si pierdo eso siento que mi calidad de vida baja de una manera brutal. Me aterra pensar en que un día se me agote esa capacidad. (Escudero, J. González, J., 1999: 2)



## BIBLIOGRAFIA

- Berian, Romera Diana (2012): «La psicoterapia a través de las cartas» en: <http://mensalus.es/blog/tecnicas-formacion/.../la-psicoterapia-narrativa-a-traves-de-las-cartas>, entrevista realizada por Mata María Teresa. (último acceso: 28 de agosto de 2017)
- De Gregorio, Concita (2015): *Mi sa che fuori è primavera*, Milano, Feltrinelli.
- De Gregorio, Concita (2015): entrevista en <http://www.feltrinellieditore.it/opera/opera/mi-sa-che-fuori-e-primavera/> (último acceso: 30 de junio de 2016)
- Escudero Rodríguez, Javier (2005): *La narrativa de Rosa Montero hacia una ética de la esperanza* Madrid, Editorial Biblioteca Nueva.
- Escudero, Rodríguez Javier; González Julio (1999): «Rosa Montero ante la creación literaria: escribir es vivir.» Pennsylvania University; [www.rosamontero.es/prensa/Entrevista\\_Javier\\_Escudero.pdf](http://www.rosamontero.es/prensa/Entrevista_Javier_Escudero.pdf) (último acceso: 16 de febrero de 2017)
- Ferrari, Stefano (2016): «La scrittura come riparazione», en *Pedagogika.it*: <http://www.pedagogia.it/index.php?p=articles&o=view&article.13> (último acceso 18 de julio de 2017).
- Ferrari, Stefano (2012): *Scrittura come riparazione. Saggio di scrittura e psiconalisi*. Biblioteca di cultura Moderna. Roma, Editori La Terza.
- Ferrari, Stefano (2014): «Sartre e la scrittura di sé» en <http://www.psycoart.unibo.it/stefano-ferrari-sartre-e-la-scrittura-di-se/> (último acceso 16 de julio de 2017).
- González A. Sergio (2006): «Las Bellas Artes como terapia en Pitágoras y Platón», Vol. 35 n.2 en <http://www.arsmedica.cl/index.php/MED/about/su> La psicoterapia a través de las cartas [mensalus.es/blog/tecnicas-formacion/.../la-psicoterapia-](http://mensalus.es/blog/tecnicas-formacion/.../la-psicoterapia-) (último acceso 1 de abril de 2017).
- Hernández Guerrero, José Antonio (2015): «¿Curan las palabras? Manual de comunicación médica y sanitaria» en <http://www.cervantesvirtual.com> (último acceso 15 de mayo de 2016)



- Leongómez, Jaime Bernal (1983): «Algunas ideas de Aristóteles sobre el lenguaje», boletín del Instituto Caro y Cuervo, Tomo XXXVIII núm.3, Centro Virtual Cervantes en <http://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf> (último acceso 15 de mayo de 2016)
- Navajas, Gonzalo (1996): *Más allá de la posmodernidad: estética de la nueva novela y cine españoles*, Barcelona, EUB.
- Montero, Rosa (2009): *Crónica del desamor*, Madrid, Alfaguera.
- Montero, Rosa (2016): *La carne*, Madrid, Alfaguera.
- Montero, Rosa (2016): en <http://www.rtve.es> › Televisión › La 2 › Página Dos, entrevista por López Oscar (último acceso: 20 de mayo de 2017).
- Palmar, Álvarez; Blanco y Toni Dorca (Coords) (2011): *Contorno de la narrativa española actual (2000-2010) Un diálogo entre creadores y críticos*, Vervuert, La Casa de la Riqueza Estudios de Cultura de España, Iberoamericana.
- Silvestri, Domenico, (2013): «XXXV Convegno annuale della società italiana di Glottologia», en L'Orientale web magazine, entrevista recogida da Pasquinucci Chiara, Artículo - admin - 2013-02-03 11:34, en <http://magazine.unior.it/ita/content/xxxv-convegno-annuale-della-societa-italiana-di-glottologia-intervista-con-domenico> (último acceso 12 de julio de 2017).



## SOBRE LA AUTORA

### **Lucia RUSSO**

Lucia Russo es profesora titular de secundaria de ELE en la IC VIVIANI de Nápoles (ITALIA) y Doctora en Lenguas y Literaturas Extranjeras por el Instituto Universitario Orientale de Nápoles, con la tesis *Percorsi della narrativa femminile spagnola del Post-franchismo: Cristina Fernández Cubas*. Su objeto actual de investigación se está desarrollando en el marco del programa de doctorado en Estudios Artísticos, Literarios y de la Cultura de la Universidad Autónoma de Madrid, donde está realizando un estudio comparado sobre el ser femenino en las literaturas española e italiana contemporáneas.

Contact information: [lucia.russo@estudiante.uam.es](mailto:lucia.russo@estudiante.uam.es)