



SEMINARIO DE INVESTIGACIÓN DE  
GÉNERO Y ESTUDIOS CULTURALES

## L'urlo. Del furor destructor a la afirmación de sí

The *Urlo*. From the deconstructive rage/fury to the 'yes' assertion.

**Francesco Ardolino**

*Universitat de Barcelona*

[ardolino@ub.edu](mailto:ardolino@ub.edu)

**Anne-Cécile Druet**

*Université Paris-Est Marne-La-Vallée*

[anne-cecile.druet@u-pem.fr](mailto:anne-cecile.druet@u-pem.fr)

Fecha de recepción:  
09/02/2015

Fecha de evaluación:  
09/03/2015

Fecha de aceptación:  
10/05/2015

### **Abstract:**

In this article we offer a series of *tableaux* belonging to contemporary Romance literatures written by women, through a focus on a common feature which is that of the *urlo* (scream). Based on a selection of works mainly Italian, but also taken from other literatures of the Romance sphere, we address this motif of *urlo* in its multiple aspects: from pain to revenge, from suffering to self-assertion, screams in poetry and novels end up creating a kind of bridge from a linguistic area to another, from a literary genre to another. These connections are what we hope to point out in this article, thus reflecting the echo of the *urlo* of women's voices from the beginning of the 20<sup>th</sup> century to the present.

### **Keywords:**

Scream; contemporary Romance literatures; comparative literature; literature written by women; Isabella Santacroce.

### **Resumen:**

En este trabajo ofrecemos una serie de cuadros enmarcados en las literaturas románicas contemporáneas escritas por mujeres, cuadros cuya temática común es la del *urlo* (grito). A partir de una selección de obras, principalmente italianas, pero también pertenecientes a otras literaturas del ámbito románico, abordamos el motivo del *urlo* en sus múltiples facetas: desde el dolor hasta la venganza, desde el sufrimiento hasta la afirmación de una/o misma/o. Los gritos poéticos o novelescos acaban for-

mando una suerte de puente de un ámbito lingüístico a otro, de un género a otro. Estos vínculos son lo que pretendemos poner de relieve en este trabajo, reflejando de esta forma el eco del *urlo* en voces literarias femeninas, desde principios del siglo XX hasta la actualidad.

**Palabras clave:**

Grito; literaturas románicas contemporáneas; literatura comparada; literatura escrita por mujeres; Isabella Santacroce.

## 0. Introducción

Este trabajo propone un recorrido a través de textos escritos por autoras pertenecientes a las literaturas románicas contemporáneas, a partir de una temática común que definiremos con la etiqueta de *urlo*.<sup>1</sup> La palabra *urlo* en italiano no tiene equivalente exacto en castellano. Su traducción más frecuente es *grito* pero en italiano también existe el sustantivo *grido* con la misma etimología y significado. Cualquier otra solución es de un uso más limitado o tiene matices que restringen considerablemente su campo semántico, como *aullido* o *chillido*, por ejemplo. La resonancia, la imagen acústica del *urlo* es además muy distinta: por eso hemos decidido mantenerla en su idioma original, para conservar su impactante sonoridad que parece adecuarse a lo que se desprende de las lecturas que trataremos.

Y es que en las obras de las que vamos a hablar se *urla* mucho. Se *urla* de dolor, se *urla* de furor, se *urla* para celebrar, para lamentar, para enfadarse, para afirmar y afirmarse, se *urla* cuando se sufre y cuando se hace sufrir, y, por supuesto, también se *urla* de deseo.

De hecho, se *urla* tanto y por tantas razones que urge la necesidad de dar al presente trabajo no solo un título, sino también una estructura que refleje este fenómeno. La idea de los cuadros surge de esta motivación: no se trata de presentar un discurso que agote todos los posibles motivos del *urlo*, sino, más bien, de poner de relieve su reiteración en autoras entre las que establece unos puentes de lectura que intentaremos resaltar a medida que los abordemos.

## 1. Algunos modelos artísticos

Para empezar, apartémonos de la referencia «plástica» más trivial, la del celeberrimo *Grito* de Munch, y dejemos viajar nuestra imaginación hacia otro cuadro, *Jamais*, de Clyfford Still. Sin entrar en detalles artísticos, vamos a sugerir unas consideraciones marginales aplicadas a esta obra para dar un fundamento mínimo a nuestro discurso. La figura, que parece lanzar un grito contra el vacío (mientras un círculo rojo-naranja nos hace pensar en el ocaso), presenta ciertos elementos que hacen inclinar

---

<sup>1</sup> Nuestra contribución se inscribe en el ámbito del proyecto de investigación FEM-2014-55057-P («Víctimas y agresoras. Representaciones de la violencia en la narrativa criminal escrita por mujeres»).

la balanza interpretativa hacia una identificación femenina del sujeto: en primer lugar, una larga cabellera, si bien se distingue solo por su posición respecto a un fondo marcado por trazos verticales amarillos que nos remiten, conjeturalmente, a un campo cultivado; y, en segundo lugar, un busto en que resalta el pecho. Sin embargo, la lectura no es tan obvia y, aunque admitamos que el personaje no tiene el mismo grado de androginia que el/la protagonista del cuadro de Munch, tampoco hay que olvidar que en 1944 Still estaba a un paso del abstractismo y que cualquier lectura figurativa de su obra resultaría ingenuamente especiosa<sup>2</sup>. Pues bien, la reproducción de *Jamais* fue escogida —y no importa ahora si de manera demasiado didascálica— para ilustrar la portada de una selección de poemas de Miriam Reyes (2003) —una escritora que analizaremos más adelante— al italiano. La razón se encuentra en la sensación de rabia e impotencia que el retrato inspira, como el de una voz que clama en el desierto, con la misma actitud que encontraremos en la exposición de textos por la cual, à la manière de una sinfonía de Musorgskij, nos pasearemos.

La otra inspiración inicial, con referencia a nuestro tema, nos lleva a la base de la experiencia experimentalista de Guy Debord, con sus *Hurléments en faveur de Sade*, de 1952. Aquí el desfase entre visión y sentido, entre imagen y texto, tan característica del modelo situacionista, nos servirá de motivo musical para recordar el *dépaysement* que corre a lo largo de todo el corpus que propondremos.

## 2. Una primera mirada comparatista

Dando el salto de las imágenes a los textos, la pregunta surge espontáneamente: ¿por dónde empezar? Aun descartando el itinerario histórico-positivista, tendremos que sentar unos criterios temporales, unos *minima cronologica*; por eso colocaremos nuestro punto de partida en la fase de la reivindicación madura y consciente, que coincide con la liquidación de la etapa del naturalismo. Además, procederemos *per exempla* sacados de las literaturas que nos son más cercanas: esta parcialidad declarada, sin afán de exhaustividad y sin compromiso de totalidad, nos exime de justificar la ausencia de textos o autoras consideradas como imprescindibles, en aras de la continuidad de nuestro diálogo. Quizá el modo más fluido para avanzar sea el de *flâner* a través de los géneros literarios, trazando algunos segmentos abruptos que conecten modalidades diversas.

Dirijámonos a Italia donde, a principios del siglo XX, Sibilla Aleramo está provocando un escándalo con su primera novela, *Una donna* (1906), autobiografía ejemplar —el artículo indefinido lo enfatiza— que provocará su marginación por parte de las feministas italianas de la época.<sup>3</sup> La pro-

---

<sup>2</sup> Seguramente hay un paralelismo, estilísticamente más fundamentado, con el cartel de Miró de 1937 a favor de la España republicana —pidiendo una contribución económica a través del eslogan «Aidez l'Espagne»—, pero esto ya nos llevaría a otra cuestión y limitaría nuestra visión a una intencionalidad histórica que queda por demostrar.

<sup>3</sup> Un dato curioso, aunque nos aleje de nuestro discurso, es que la primera traducción de la obra al castellano fue publicada un año después del original (Aleramo, 1907).

tagonista está casada con un hombre que la maltrata: hasta aquí sus vivencias entran en el dominio del naturalismo, pero ella elige la huida. Esta es la razón por la que las feministas la rechazaron: estaban dispuestas a aceptar cualquier tipo de proclama por muy radical que fuera; sin embargo, no podían tolerar la reivindicación del abandono de un hijo por parte de una madre-esposa que quiere recuperar su libertad. Sibilla se mueve en un terreno movedizo, y en este período muchas de sus posturas no conllevan un compromiso político sino que son la cara *sub specie foeminae* del «superhombre» que D'Annunzio había llevado a Italia y, más en general, de la fidelidad al lema decadentista sobre la transitividad y yuxtaposición entre vida y arte. Pero volvamos al grito, porque «inserirlo direttamente nel narrato, senza cioè il supporto dei *verba dicendi*, le battute di dialogo, anziché narrare, nella sua realtà fattuale, un'azione, la *mostrano* come figura di un pensiero autoreferenziale, carica dell'intensità emozionale che l'ha generata. Sono frammenti di un pensiero gridato», sostiene Zancan (2007: 186), quien para rematar el concepto, cita el final de un artículo de Aleramo, de 1911: «E l'uomo canta mentre la donna grida. E le grida sono troppo spesso roche...» (Aleramo, 1997: 87).

Casi toda la producción de la autora es un grito individualista y declinado sexualmente. En particular, sacaremos a colación un texto poco leído, *Trasfigurazione. Lettera non spedita*, escrito en 1912 y publicado en revista en 1914. Se trata de una carta dirigida a Giacinta Papini, quien había descubierto la relación que Sibilla mantenía con su marido. El *affaire* amoroso ya ha terminado, pero la escritora le añade un último capítulo, de una brutalidad extraordinaria, con esta confesión abierta en la que, fingiendo empatía por la destinataria-antagonista, la trata, de hecho, como a una niña estúpida y mimada: «Sono io, sí. Voglio che parliamo un poco; bisogna che io parli e che tu mi ascolti. Ti do del tu, sí. Da tante settimane non fai mentalmente lo stesso anche tu?» (1922: 9). El papel activo, naturalmente, Aleramo lo deja siempre para sí misma —«Bisogna che io ti scriva, e tu mi leggerai, piano» (9-10). Pero la «inutilidad» de la escritura es la que convierte esta carta, más que cualquier otro elemento, en un alarido de venganza que se extiende de la vida real a la página literaria. Este intercambio constante ya ha sido analizado por otras críticas, como Barbara Zaczek (1995: 54-69), quien, a pesar de su excelente estudio, no toma en consideración la carga agresiva e irónica de las palabras de Sibilla a Giacinta, un aspecto fundamental para determinar el grado «autobiográfico» presente en esta carta.

Aun buscando en otras literaturas, desde las cartas de Virginia Woolf, hasta el *Alexis* de Marguerite Yourcenar, es difícil encontrar un paralelismo válido. A lo sumo, un parangón relativamente satisfactorio se puede proponer con la epístola que una novelista, Àngela Caminals, envía a una amiga danesa, y que ocupa toda la *nouvelle* de Carme Riera *Qüestió d'amor propi* (1987)<sup>4</sup>. Àngela le explica su enamoramiento por otro escritor, el engaño y el abandono por parte de él, en un texto lleno de refe-

<sup>4</sup> La versión al castellano es de la misma autora (Riera, 1988). Aquí, sin embargo, hemos mantenido los nombres de los personajes tal como se encuentran en el texto en catalán.

rencias literarias. Finalmente, verbaliza la venganza que ha planeado: sabiendo que su ex amante irá a Dinamarca en calidad de reportero, le pide a su interlocutora que le seduzca y le proporcione información equivocada sobre aspectos culturales para ponerlo en ridículo. No obstante, aunque este texto haya sido leído *à clef*, hasta el punto de que un famoso docente de Filología Hispánica que trabajaba en la misma Universidad que la autora se haya identificado con el personaje masculino (Solé, 1990: 5), el grado de relación entre realidad y ficción es muy diferente al de la carta de Sibilla<sup>5</sup>. La epístola de Riera se fundamenta en una constante intertextualidad, a pesar de mantener la línea de una «poetics of pain» (Valis, 1999: 311), por lo cual sospechamos que el lenguaje de la seducción («Angela is intellectually aware that all narration is a form of erotic seduction», Tsuchiya, 1992: 283), que está destinado a fracasar al dirigirse hacia Miquel, de hecho esconda su verdadera naturaleza lesbiana al volverse hacia Ingrid (Epps, 1999: 122).

### 3. *L'Urlo de la destrucción*

En la definición dada anteriormente de la producción de Aleramo como «un grito individualista y declinado sexualmente» y en la cita de la *Lettera non spedita*, encontramos varios de los motivos más llamativos del *urlo*. Los podemos expresar en términos de destrucción (sea de sí, sea del otro/la otra), o de afirmación de sí, con un fuerte componente sexual.

Vamos a abordar este *urlo* destructor en una obra que, aunque mucho menos conocida que la de otras autoras cuyo nombre se impuso en el panorama de las letras románicas, nada tiene que envidiar a una Virginie Despentes en cuanto al grado de violencia al que se llega. Se trata de la novela de Isabella Santacroce, *Zoo*. Santacroce es una escritora italiana nacida alrededor de 1970, que se dio a conocer a mediados de los años noventa con una trilogía, sobre la que volveremos más adelante, ambientada en gran parte en varias ciudades europeas como Londres y Zúrich, cuyas protagonistas suelen ser chicas jóvenes que se mueven en el mundo underground urbano. En esta trilogía destacan temáticas como lo que una de estas protagonistas llama la «noia affamata» (Santacroce, 1996: 10), un aburrimiento hambriento de algo que los personajes buscarán en las sensaciones extremas, en particular a través de las drogas y la sexualidad. Es una escritura de los extremos: entre ese aburrimiento absoluto, ese vacío abismal y lo que se podría llamar *l'exultation des corps*.

Algunos años después de esta trilogía, en 2006, Santacroce publicó *Zoo*, una historia de destrucciones y, fundamentalmente, un relato de venganza. Cuenta en primera y tercera persona la vida de una niña entre un padre al que adora y una madre que los desprecia a ambos. La niña

---

<sup>5</sup> Respeto a este punto, Carme Gregori (2004: 292) rescata una consideración que la escritora mallorquina ha apuntado respecto a las cartas de Abelardo y Heloisa, y que se podría aplicar, al revés, a su misma producción: «Suponer que las cartas son auténticas y no apócrifas las reviste de un interés realista gustado sobre todo por quienes, un poco ingenuamente, se acercan a su lectura para encontrar el testimonio verdadero de unos sentimientos sinceros» (Riera, 1982: 12).

padece esta situación de forma pasiva hasta que un día, tras la muerte del padre, le planta cara a su madre y, después de un violento enfrentamiento entre las dos, la hija cae por la escalera y se queda parapléjica. Desde su posición de víctima pasiva la hija se va convirtiendo gradualmente en agresora, en un crescendo de furor vengativo que terminará en el secuestro, la violación y el asesinato de su madre.

La violencia, tanto física como psicológica, de esta venganza es extrema, no en la cantidad de sangre derramada –por decirlo así– sino en la voluntad de torturar e infligir el mayor daño posible a la madre: tú me has destrozado porque no me has querido, ahora te destrozo yo, ya no tengo nada que perder. Dice la protagonista: «La odio, la odio, la odio, le urlo che la odio con tutta me stessa, che mi ha distrutto la vita [...], che non ho più niente da perdere» (Santacroce, 2006: 100). Poco a poco va quitándole la vida a su madre, la secuestra, le impide comer, dormir, y no la mata hasta que no reconoce en los ojos de su progenitora la misma humillación e infelicidad que había sentido ella durante toda su vida, es decir, cuando el círculo de la venganza se cierra.

Lei [...] mi ha rivolto uno sguardo di supplica [...], sembrava una bambina indifesa quando ha sussurrato «ti prego smettila», sembrava me. Mi fissava con quegli occhi colmi di tristezza, dolore, paura, vedevo me stessa. Vedevo me, tutta l'infelicità allucinante che avevo addosso, lei diventava il mio specchio [...], quella bambina indifesa che restava immobile supplicandomi di smetterla di farle del male.

(Santacroce, 2006: 120)

Solo con esta muerte se apaga el *urlo*:

In quella notte che sarà l'ultima della mia storia, io prendo il cuscino e le copro la testa. Con le mie braccia forti, con l'unica cosa che ho, con loro io uccido mia madre. Vedo un buco lunghissimo che devo riempire, per non sentire più quell'urlo che arriva da uno spazio lontano, aperto sotto di me.

(Santacroce, 2006: 125)

#### **4. Cuando los cuerpos urlano**

Esta insistencia sobre el hecho de que la venganza se lleva a cabo con sus «brazos fuertes», es decir, con la fuerza física que le queda después del accidente, es la última de las muchas referencias de la novela al motivo del cuerpo. En el cuerpo de la protagonista se encarnan el sufrimiento, la parálisis, la destrucción; es el lugar del dolor y de las heridas infligidas, pero lo es también de una fuerza y un poder inicialmente insospechados, que van a permitir que a través de él se cumpla la venganza. Cuando la protagonista toma conciencia del poder de su cuerpo, aun estando disminuido por la parálisis, entonces deja de ser pasiva:

Nella prigione in cui ero potevo avere una prigioniera, e anche se non ero più padrone di una parte del mio corpo, lo ero però di mia madre. Questa presa di coscienza mi sarebbe stata oltremodo utile per ottenere facilmente ciò che volevo: massacrarla.

(Santacroce, 2006: 95)

Esta idea del cuerpo como sede e instrumento de la violencia y de los extremos se declina de varias maneras en Santacroce. En *Zoo* deviene en un instrumento de destrucción del otro. Pero es también vía de acceso a los extremos del goce y del placer. Cuando habla de sus personajes, Santacroce es muy explícita sobre esta cuestión. Dice de Misty, la protagonista de *Destroy*: «Ciò che al limite può rappresentare sono gli estremi, [...] non conosce vie di mezzo. Misty è l'eccesso, la non censura». Luego, hablando de sí misma, añade: «lo sono affascinata dagli estremi, penso che quello che sta in mezzo sia solo noia, qualcosa di cui puoi fare a meno, che ti scivola addosso senza fare rumore» (Mugheddu, 1996).

Esta *exultation des corps* se declina, pues, de varias maneras en Santacroce: el recurso desenfrenado a las drogas, a la música – volveremos sobre ello más adelante– y, por supuesto, a la sexualidad, que es una de las temáticas más presentes en su obra. La encontramos en todas sus variantes y descrita de forma muy gráfica –desde el incesto al final de *Zoo* hasta escenas de *fist fucking* en los retretes de discotecas–, especialmente en *Luminal*, la tercera parte de la trilogía de la que hemos hablado más arriba. *Luminal* cuenta la historia de dos chicas que bajo los efectos de la droga del mismo nombre (es decir, el Fenobarbital), se dedican a buscar sensaciones extremas en locales nocturnos de varias ciudades europeas. Este nomadismo europeo y las experiencias vividas convergen en un punto de encuentro que llamaremos, otra vez, el *urlo*: entre placer y dolor, entre sufrir y hacer sufrir, entre la existencia y la aniquilación. Algunos versos de Gianna Nannini lo ilustran en todos estos aspectos. Pertenecen a una canción de 1984 titulada «Fiesta». A primera vista describe una corrida de toros en España, de allí el título que remite a la novela de Hemingway, *The Sun also Rises*, que fue traducida al italiano (igual que al castellano) como *Fiesta*. Tras las referencias al espectáculo de los toros y al diálogo entre torero y toro subyace otra lectura de cada elemento del poema en clave de placer, dolor y violencia, cuya combinación lleva al goce extremo y a la muerte:

Eravamo all'alcázar  
Sotto un caldo micidiale  
Tu mi guardi con terrore  
[...]  
Siamo soli all'alcázar  
Vorrei farti molto male  
Più mi ami più ti odio  
Siamo soli all'alcázar  
Sotto i muscoli del cuore

Ogni urlo mi fa bene  
[...]  
Mi fai perdere il controllo  
Piangi forte mentre ballo  
Un flamenco all'alcázar  
[...]  
Voglio andare fino in fondo  
Ogni grido resta dentro di me  
[...]  
E ti tengo all'alcázar  
E ti stringo con un nodo  
E ti voglio e non ti amo, e ti voglio e non ti amo  
[...]  
Dolcemente all'alcázar  
Ti accarezzo le ferite  
E ti guardo agonizzare

(Nannini, 1984)

## 5. Apuntes poéticos

Lo que ocurre es que, en la producción lírica, ese *urlo* parece asumir unas formas más coherentes, como si hubiera un núcleo más sólido que uniera una poeta con otra. Evidentemente, es una cuestión ligada a este género literario y a la situación privilegiada, en el discurso, de las dos primeras personas del singular. El tema de la locura adquiere una perspectiva central en la escritura de dos grandes poetisas italianas del *Novecento*, Amelia Rosselli y Alda Merini. En el caso de esta última autora, sus aforismos llegan hasta la metaescritura:

Alda Merini  
è stanca di ripetere  
che è pazza.  
(Merini, 2010: 133)

Y sus poemas ofrecen una explicación ideológica que remarca el peso de la derrota a través de las fórmulas de un epitafio:

### Alda Merini

Amai teneramente dei dolcissimi amanti  
senza che essi sapessero mai nulla.  
E su questi intessei tele di ragno  
e fui preda della mia stessa materia.  
in me l'anima c'era della meretrice  
della santa della sanguinaria e dell'ipocrita.  
Molti diedero al mio modo di vivere un nome  
e fui soltanto un'isterica

(Merini, 1998: 147)

La producción de Amelia Rosselli es aún más visionaria<sup>6</sup>, pero aquí lo que hay que remarcar es que lanza un *urlo* contra el mismo lenguaje, hasta el punto de romper las concordancias lógicas, sintácticas y gramaticales. Asimismo, a partir de la reducción personal a un *flatus vocis*, la poeta actualiza –en clave reivindicativa, psicoanalítica y sexual– el mito de Eco, y así, el yo-mujer se evapora hasta su aniquilación:

Attorno a questo mio corpo  
stretto in mille schegge, io  
corro vendemmiando, sibilando  
come il vento d'estate, che  
si nasconde [...]

(Rosselli, 2004: 429)

Un último caso de anulación voluntaria, casi una búsqueda del Nirvana a través de un *mantra* reiterativo en la recurrencia fonética de la misma vocal:

[...]  
Estinguere la passione del sé!  
estinguere il verso che rima  
da sé estinguere perfino me

estinguere tutte le rime in  
«e»: forse vinse la passione  
estinguendo la rima in «e»

(Rosselli, 2004: 563)

Se nos objetará que hay que hacer una distinción entre el sonido y su figuración. Admitiremos esta crítica, pero no daremos por descontado que los dos elementos tengan que analizarse por separado. Sea como sea, ahora sí que podemos convocar una de las voces menos condescendientes de los últimos años, la de Patrizia Valduga. O, aún mejor, dejémosla hablar por sí misma:

Nel '91 ho chiesto a Jacques Derrida: «Come si fa a non avere paura della morte?» «Non ho che una risposta: la scrittura» [...] E sono arrivata alla mia ultima definizione: la poesia è «esposizione rituale alla morte». L'imprigionamento delle parole è l'imprigionamento della vita.

(Valduga, 2001: 107)

---

<sup>6</sup> No podemos tocar aquí el tema de la visionariedad de Rosselli, ya que implicaría un estudio aparte. El tema es tan extenso porque vehicula al mismo tiempo los contenidos y la estructura, ya que «nel continuum diaristico dei testi uniformati da un tono apparentemente divulgante e proditoriamente oggettivo (una sorta di "aperto" libro d'ore ospedaliero) si realizza un'abnorme cronaca, "tendente a zero o a x", ovvero a una paradossale indeterminazione fra un algido nichilismo e un eccitato e ipersensitivo leopardismo» (Frabotta, 2007: 308).

A partir de estas premisas, Valduga llega a la conclusión del silogismo: «La poesía, nata come canto di preghiera, corale, collettivo, adesso non è che un piccolo rituale terapeutico, individuale, personale» (107).

Estas declaraciones se encuentran al final de *Quartine. Seconda centuria*, y nos remiten a los ejemplos citados más arriba. Miremos cómo reproduce, en sus cuartetos obsesivos, la idea de una rima y un contenido exasperados:

107.

Io sono sempre stata come sono  
anche quando non ero come sono  
e non saprà nessuno come sono  
perché non sono solo come sono

(Valduga, 2001: 9)

O su reacción *di petto* ante el mito de Orfeo, en un fragmento que, hasta por sus acotaciones, asume el aspecto de una pantomima:

[...]

schiamazzava Euridice in mezzo ai morti.  
«Orfeo, Orfeo» si sfogava così.  
«E tu mi lasci qui? Morta tra i morti?»

Ma quel coglione, perché si è voltato?  
Lo stile dei poeti è questo qua?  
Che volesse restare disperato?

*Gran risata* Sentirsi ancora più «inspirato»? Bah.  
Il grande amore, la mortalità...

(Valduga, 1998: 72)

Hasta aquí todo se limitaría a una espléndida revisión de los temas que ya hemos visto en Rosselli, pero Valduga va mucho más allá: juega al mismo tiempo con su neurosis y con el imaginario social más trivializado, y, además, lo hace con su *vis polemica* infinita:

124.

Ho le emorroidi: sangue anche di lì...  
rotta in culo... per dirla in stile aulico...  
perdo da tutti i buchi... tutti... sì:  
ci sarebbe bisogno di un idraulico.

(Valduga, 2001: 26)

Naturalmente, para captar la fuerza del *Witz* hay que saber que, en italiano, el hidráulico —es decir, el fontanero— ocupa el mismo rol fantástico-sexual que el butanero en español. En fin, solo habrá que añadir, como corolario, que «agonia e agone, provocazione e lotta, lamento funebre e invocazione ardente, ossessività e distacco ironico creano intorno a quei temi e pensieri [*scil.* amore e morte] uno scenario mai visto forse con tanta esibita intensità nella nostra poesia (Belardinelli, 2007: 353).

También la lírica de Miriam Reyes da lugar a una apotegmática negativa, que celebra el rechazo con dosis de autoironía —«Si me lo pide

me pongo en cuatro patas» (2004: 43)—, a través de la autodisolución con otra visión distorsionada del mito de Eco —«Ya no tengo más cuerpo en absoluto. / No digo despellejada descarnada desmembrada. / Noto simplemente que ya no tengo cuerpo: / soy la pura humedad que un día caló los huesos que tuve» (53)—, para llegar a la inversión de roles en una relación heterosexual: «Con mis pestañas barro / el polvo que levanto de tu frente / y no me detengo hasta que soy tú / y tu sexo es el mío hasta que soy yo / quien está dentro» (2015: 11).

Si tuviéramos que escoger una voz catalana para mantener esa alternancia de correspondencias, sería imposible no tomar en consideración la presencia de Maria Mercè Marçal como numen tutelar. Pero esto nos conduciría a una exegesis infinita entre las múltiples lecturas que ya se han hecho. De manera arbitraria, decidimos empezar por el final e interpe- lar un par de voces consolidadas pero aún jóvenes. Mireia Calafell (2014), en su último libro, *Tantes mudes* (y el título, ambiguo, es ya *per se* una declaración de intenciones), abre su poemario con dos citas, igualmente importantes:

De vegades dubtes  
si no seria millor  
cridar, cridar.

(Montserrat Abelló)

escribir

para decir el grito  
para arrancarlo  
para convertirlo  
para transformarlo  
para desmenuzarlo  
para eliminarlo  
escribir el dolor  
para proyectarlo  
para actuar sobre él con la palabra

(Chantal Maillard)

La selección de estos fragmentos concretos de los textos de esas dos madres putativas ya es todo un programa para una de las poetas más preparadas, en el plano teórico, del panorama catalán<sup>7</sup>. Pero veámosla en acción:

---

<sup>7</sup> El primer libro de Calafell (2006) marcó un hito innovador en el panorama de la lírica catalana actual, ya que conjugaba de manera innovadora un discurso crítico con las posibilidades expresivas de la prosa poética. En definitiva, estamos de acuerdo con Torres cuando dice que «pocs poemaris del panorama literari recent han estat capaços d'atorgar al cos la centralitat que Calafell li dóna, i abordar-lo amb el compromís i la resolució amb què ella ho fa, en diàleg amb els pressupòsits filosòfics [...] que han sostingut la concepció corporal en la Modernitat europea» (Torres, 2008: 124-125).

## DIACRÍTIC

dona dóna dona dóna  
dona dóna dona dóna  
dona dóna dona dóna  
dona dóna dona dóna  
dona dóna dona dóna

que violent és un accent  
quan no fa prou diferència

(Calafell, 2014: 25)

El juego entre el verbo «dar» y el sustantivo «mujer» es sencillo, aunque efectivo, y establece una resonancia con toda una tradición oral de la poesía en catalán<sup>8</sup>; por otra parte, el dístico lleva la consideración conclusiva a un espacio metalingüístico. Con lo cual, nos queda la sensación de que el género de la poesía, aunque exprese ejemplarmente la contradicción implícita en el *urlo*, finalmente no pueda resolverla por sí mismo. Veamos el caso siguiente:

Una sensació de voler tenir forces per dir  
un «no puc més» ben fort i trencar  
en un minut el que ha costat tota una vida de fer

(Gregori, 2003: 37)

Hablando del último libro de Àngels Gregori, Marta Font (2014: 17) ha señalado que «[hi] trobem uns metapoemes, a través dels quals defensa el llenguatge poètic perquè permet atrapar l'indicible». Es verdad, pero entonces esto significa que, para ir más allá, tendremos que volver a la narrativa.

## 6. «I wanna scream and shout and let it all out»

En la literatura epistolar y autobiográfica el grito llega a imbricar todo un texto, a veces sin distinguir entre su estructura y su finalidad. Anna Banti publica la novela *Un grido lacerante* en 1981: se trata de un alegato impiadoso sobre su vida de pareja. Fuera de la ficción, su marido, Roberto Longhi, era un estudioso que condicionó la crítica artística en Italia desde el futurismo hasta los años sesenta, y ella, la joven estudiante brillante que se casa con su profesor y tiene que castrar su propia vocación para huir de la sombra de su compañero. El resultado fue la desviación hacia la novelística, casi siempre de tema artístico, como su libro más famoso, *Artemisia*, de 1947 (Banti, 2008). Dentro de la ficción, lo que cambia son los nombres propios, y su texto parece una respuesta a *Una mujer* de Si-

---

<sup>8</sup> Solo hay que pensar en el incipit de la «Sextina» de Enric Casasses. Citaremos las primeras dos estrofas de un texto que el poeta suele recitar con la música de Pascal Comelade (la «canción» se encuentra en el álbum *La manera més salvatge*): «Dóna'm dóna'm / dóna'm aire / dóna'm cerca / dóna'm corda / dóna'm quasi / dóna'm mata'm // Mata'm mata'm / mata'm dóna'm / mata'm quasi / mata'm aire / mata'm corda / mata'm cerca». A partir de aquí, se pone de manifiesto como la retrogradación cruzada típica del género es llevada a su máxima sinteticidad.

billa Aleramo, aunque escrito a tres cuartos de siglo de distancia. No obstante, la reivindicación de género no está tan clara. En una entrevista afirmó:

[...] Il mio è più una forma di umanesimo che vero e proprio femminismo. Non sono sempre e comunque dalla parte delle donne. E le dirò questo: le donne sono cattive verso le altre donne. Sono invidiose. Non sopportano che un'altra si distingua in qualcosa. Le sembra femminismo questo?

(Petrignani, 1981: 106)

Esta apreciación no ha pasado indiferente ante los estudiosos (Torrecchia, 2012: 11): posiblemente tenía razón Marisa Volpi cuando constataba, en *Un grido lacerante*, la presencia de una «tensione punitiva» que llegaba a teñirse de misoginia (2010: 196), y remarcaba que «non è un caso che la Banti non tralasciasse occasione di vedere la creatività femminile come maledizione e di rimproverare madri e padri [...] che incoraggiano le figlie a seguire una vocazione». Volpi remata su lectura con esta consideración final: «La scrittrice, a differenza di Agnese [la protagonista de la novela], non cessa tuttavia di sollecitare, con feconda contraddizione, destini di donne a compiersi, ed esse a parlare delle loro infelicità, dei loro scacchi proprio perché in essi si rispecchia la sua complessità e la sua autentica vocazione per la forma» (197).

Ahora bien, no deja de sorprender el escaso interés que la crítica que se ha ocupado de este libro de Banti ha demostrado respecto al *Grido* mismo, tratándolo más como un efecto secundario que como un objeto interno de la narración (si no directamente de la poética de la autora). Tampoco se salva de ese «defecto» (en el sentido más etimológico de «ausencia») Di Blasi, que también ofrece un resumen muy amplio de la exegética que ha merecido la novela (2001: 155-176). La estudiosa insiste, más bien, en la fuerza visual e imaginativa de la narración –llegando a hablar de la «visione binoculare del sé» (44) – e insistiendo en la importancia de la palabra, que deriva la novela en confesión. Pero hay, aunque en fase germinal, una intuición que podría acercarse a nuestra lectura, cuando Di Blasi afirma que «qualcosa dev'essere successo, qualcosa che il *Grido* non può narrare perché è nel *Grido* che per la prima volta si compie. Una coincidenza di tempi, che ha portato il tempo dell'arte a diventare tempo della vita» (127).

De este modo, el *urlo* autobiográfico pierde en nuestro trayecto la especificidad del valor sexual, y la báscula se inclina hacia el lado del individualismo. La preeminencia egótica aflora a la superficie y se extiende por todo el territorio de la escritura, como en el caso de Amélie Nothomb.

El grito que la protagonista de *Métaphysique des tubes* emite a los dos años y medio es el paso de la naturaleza a la cultura: pero lo hace sin salir de su círculo egocéntrico. Ahora bien, si repasamos todos los libros de Nothomb detectaremos una presencia constante del *hurlement*, que puede ser una reacción de rabia y de furia, como en la situación señalada; o de felicidad, como en *Biographie de la faim* (2004), al ver la *skyline* de

Nueva York. Pero también se produce en el momento en que está a punto de suceder la violación de la protagonista en medio de un decorado dominado por un silencio inquietante:

Autour de moi, toujours personne.  
Les mains de la mer écartèrent mes jambes et entrèrent en moi.  
La douleur fut si intense que la voix me fut rendue. Je hurlai.  
Ma mère m'entendit et courut me rejoindre dans les vagues, en hurlant aussi démentiellement qu'une mère peut hurler. Les mains de la mer me lâchèrent.  
Ma mère me prit dans ses bras et me ramena sur la plage.  
Au loin, on vit sortir de l'eau quatre Indiens de vingt ans, aux corps minces et violents. Ils s'enfuirent à la course. Ils ne furent jamais retrouvés.  
(Nothomb, 2004: 192)

Y aquí nos tenemos que parar ante el silencio que la autora genera a continuación de este episodio, seguramente el más duro y singular de toda su autobiografía novelada. Porque solo es una verdad parcial que:

L'estetica del silenzio, esibita nello scandalo affascinante della morte quale ultima grande attrazione, aggiunge alla personalissima impresa esistenziale il miraggio di riuscire quanto più il sintomo si aggrava fino all'estremo, requisito che conferisce tanta più originalità quanto più si riesce ad essere diabolici.  
(Treccozzi, 2011: 151)

Generar, como hace Treccozzi, un pantano terminológico que va desde «l'autobiografía como feticcio» hasta el «sodomasochismo teatral», significa perderse en unos contenedores vacíos a priori que no llegan a explicar las zonas oscuras, los silencios de autocensura, los momentos de máxima cohibición del yo ante su historia. Y la verdad es que se trata de una cuestión que va más allá de nuestro tema, porque para pronunciarse en un sentido u otro, habría que resolver una duda epistemológica, es decir, si la narrativa de Nothomb pertenece a la autobiografía o a la autoficción (Delangue, 2014). Nosotros, para concluir esta parte sin caer en esa trampa, utilizaremos las declaraciones más consuetudinarias de la autora, como la del incipit de *Métaphysique des tubes*, cuando, en un instante anterior al tiempo, se manifiesta la divinización de un yo que todavía no conoce ni la palabra ni la capacidad de emitir un sonido:

Au commencement il n'y avait rien. Et ce rien n'était ni vide ni vague : il n'appelait rien d'autre que lui-même. Et Dieu vit que cela était bon. Pour rien au monde il n'eût créé quoi que ce fût. Le rien faisait mieux que lui convenir : il le comblait.  
(Nothomb, 2000: 7)

## 7. L'Urlo como afirmación de sí misma

Allí donde hay *urlo* puede haber destrucción y sufrimiento, pero también una forma de autoafirmación en la que el grito pasa a ser una vía de liberación y autoafirmación de las protagonistas o voces poéticas. Volvamos a la obra de Isabella Santacroce, esta vez en su vertiente poética que ha desarrollado en particular a través de su colaboración con la cantante Gianna Nannini. Más allá de esta colaboración, es interesante resaltar la importancia de la música en Santacroce. La música puede llegar a tener una presencia tal que las novelas parecen salir con una banda sonora al igual que una película. Contienen innumerables referencias a cantantes y grupos de la escena post-punk o de rock alternativo, los epígrafes provienen muchas veces de las letras de estas canciones, existe una forma de intertextualidad y de diálogo constante entre música y escritura, por una parte, y música y vida de los personajes, por la otra. En *Luminal* – obra dedicada a Kurt Cobain y Ian Curtis, entre otros– una de las protagonistas dice: “A volte penso sia stata la luna a partorirmi [...] Così appesa sopra un concerto di David Bowie lei si apriva lasciandomi cadere” (Santacroce, 1998: 28). Este vínculo entre obra y música va más allá de la presencia en las novelas, pues Santacroce tradujo al italiano las canciones del grupo grunge Nirvana, y –lo que aquí nos interesa más– ha escrito y sigue escribiendo textos para y con Gianna Nannini. De estos textos surge el último *urlo* que vamos a abordar en este trabajo, *urlo* al que también podríamos llamar *Io* (yo), paradigma de la afirmación de sí y por otra parte título de una de las canciones escritas por ambas autoras (Nannini y Santacroce, 2006)<sup>9</sup>.

Un primer paso en este proceso de afirmación es el de la liberación, en el sentido de deshacerse de ataduras u obstáculos que antes limitaban la libertad individual, y cuya existencia misma determina el anhelo de libertad. El significante *gabbia* (jaula) vuelve de forma reiterada en la narrativa de Santacroce referido sobre todo a la familia (Santacroce, 2006: 11, 19, 59, 85, 88) pero también a lugares o entornos de los que hay que salir para encontrarse a sí misma (“Ora sono a Londra e sento la solitudine come una liberazione da gabbie precostruite”. Santacroce, 1996: 13). Para quien consigue salir del encierro la libertad está en el *aire*, en el *vuelo*. *Aria* es el título del álbum escrito por Santacroce y Nannini, y se abre precisamente con una canción titulada «Volo»:

Mi hanno detto che non va  
Mi hanno detto non si fa  
Mi hanno detto smettila  
Con la tua anarchica personalità

E volo in alto sopra te  
Non ti tocco e sai perché

<sup>9</sup> Por otra parte, la cuestión de la afirmación de sí está muy presente en la obra de Nannini desde el inicio de su carrera y sobre todo desde su evolución hacia el rock, en particular a través de la temática del rechazo a cualquier tipo de limitación de la libertad individual. Véase, entre otras, una canción como «Primadonna» (*Scandalo*).

Le mie ali sono fuoco  
E ancora in alto ancora su  
Illuminando libertà  
Che ritornano nell'aria

(Nannini y Santacroce, 2001)

La jaula puede permanecer impersonal («Me han dicho»), lo que se opone a la hiperafirmación del yo poético como yo y como mujer; «io / femmina perfetta / assomigliante a dio / potente creazione» (Nannini y Santacroce, 2001).

La afirmación de sí misma como un ser libre no sucede sin la presencia de otro, receptor de este mensaje. El *urlo* está dirigido a alguien, se *urla* para que alguien oiga este grito. La voz poética no sólo afirma su liberación, sino que también exige que se le haga caso. Es una voz que nunca deja que se desoiga el *urlo* y que utiliza múltiples recursos para asegurarse de ello<sup>10</sup>. La pregunta retórica es uno de ellos, como el «e sai perché» de los versos que se acaban de citar, o en la canción «Possiamo sempre», escrita por ambas autoras:

Ma chi sei tu per farmi male  
[...]  
ma chi ma chi  
[...]  
ma chi sei tu per giudicare

(Nannini y Santacroce, 2006)

## 8. Conclusión

Lejos de encerrarse en sí misma, la afirmación de sí se proyecta, por lo tanto, al mundo. De este modo, ya se vislumbra la meta final de nuestro itinerario. Si vamos más allá de la afirmación del yo, el discurso pierde sus características literarias para convertirse en aproximación filosófica, ensayo o panfleto, y necesita otros instrumentos de lectura. De hecho, detrás de todas estas reflexiones y de los ejemplos, si bien limitados, que hemos puesto sobre la mesa, siempre ha habido un esquema subyacente, lleno de direcciones y ramificaciones que, desde el grito de desesperación, llega a la afirmación de sí, pasando por realizaciones diversas, jugando entre realidad y ficción, presentándose en tercera persona o dejando espacio al silencio, con recaídas naturalistas (por ejemplo, Maraini, 2008). En fin, si el modelo es un sistema cerrado que contiene todas las gradaciones posibles del discurso, empezando por la incapacidad de formular una expresión lingüística inteligible (y entonces precipitándose hacia lo grotesco) hasta llegar a la creación de una perspectiva social (es decir, de un *urlo* compartido), las figuras de nuestro muestrario pueden multiplicarse interiormente, hasta el infinito. Sin embargo, aquí no

---

<sup>10</sup> La exigencia de atención puede ir acompañada de una fuerte agresividad, siempre dirigida a quien ha querido limitar esta libertad. En la novela *Luminal*, vuelve como un leitmotiv la frase «Leccatemi il culo bastardi» (Santacroce, 1998: 59 passim) – literalmente «lamedme el culo cabrones», pero con el sentido del «que os den» castellano.

se trataba de llenar todas las casillas vacías de un decálogo razonado (solo la narrativa policiaca ya ocuparía un espacio inmenso), y tampoco queríamos trazar un recorrido basado en alternativas que se descartan, como hizo Platón en el *Sofista* o, en tiempos más cercanos, Italo Calvino para justificar metodológicamente su novela *Si una noche de invierno un viajero*. Más bien, lo que este estudio pretendía era partir de un estímulo para abordar una investigación transversal de textos escritos por mujeres que, en la representación gritada, reflejaran una morfología diversa de protesta, rebelión o insumisión. Y hemos intentado seleccionar y ordenar una serie de respuestas para organizarlas en un itinerario progresivo, casi como si pudiéramos subir (o bajar) poco a poco el volumen del sonido para escuchar lo que su *urlo* nos comunica.

### Referencias bibliográficas

- ALERAMO, Sibilla. *Una mujer*. Valencia: F. Sempere y Compañía, 1907.  
- «Apologia dello Spirito Femminile» (1911), en Id., *Andando e stando*, a cura de Rita Guerricchio, 81-87. Milán: Feltrinelli, 1997.  
- *Trasfigurazione. Lettera non spedita* (1914). Florencia: R. Bemporad & figlio, 1922.
- BANTI, Anna. *Un grido lacerante*. Milán: Rizzoli, 1981. — *Artemisia*. Trad. de Carmen Romero. Barcelona: Alfabia, 2008.
- BELARDINELLI, Alfonso. *Casi critici. Dal postmoderno alla mutazione*. Macerata: Quodlibet, 2007.
- CALAFELL, Mireia. *Poètiques del cos*. Cabrera de Mar: Galerada, 2006.  
- *Tantes mudes*. Catarroja: Perifèric, 2014.
- CALVINO, Italo. *Las ciudades invisibles*. Trad. de Aurora Bernádez. Madrid: Siruela, 1994.
- DELANGUE, Henri. «Autobiographie ou autofiction chez Amélie Nothomb?», *Cédille. Revista de Estudios Franceses* 10 (abril de 2014): 129-141.
- DI BLASI, Maria Luisa. *L'altro silenzio. Per leggere «Un grido lacerante» di Anna Banti nel segno di una trascendenza femminile*. Florencia: Le Lettere, 2001.
- EPPS, Brad. «A Writing of One's Own: Carme Riera's *Qüestió d'amor propi*». En *Moveable Margins. The Narrative Art of Carme Riera*, ed. de Kathleen M. Gleen, Mirella Servodidio y Mary S. Vásquez, 104-152. Lewinsburg: Bucknell University Press - London, Associated University Presses, 1999.
- FONT I ESPRIU, Marta. «"Perquè tot ha de venir"». Reseña de *Quan érem divendres* de Àngels Gregori. *Caràcters* 66, 2014: 17.
- FRABOTTA, Biancamaria. «Serie ospedaliera di Amelia Rosselli». En *Letteratura italiana*, a cura de Alberto Asor Rosa, vol. 17 (*Il secondo Novecento. Le opere dal 1962 ai giorni nostri*), 303-319. Turín: Einaudi, 2007.
- FUENTES, Dolores. «Las mujeres y las cartas: otra manera de novelar el yo. Gertrudis Gómez de Avellaneda y Carmen Riera, Cuestión de amor propio». En *Mujeres novelistas en el panorama del siglo XX: I Congreso de lengua española (en lengua castellana)*, 339-352. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla - La Mancha, 2000.
- GREGORI, Àngels. *Bambolines*. Cabrera de Mar: Galerada, 2003.  
- *Quan érem divendres*. Barcelona: Meteora, 2013.

- GREGORI, Carme. «L'ús de la carta en l'obra de Carme Riera». En *Miscel·lània Joan Veny. Estudis de llengua i literatura catalana XLVIII/4*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2004, 291-308.
- HEMINGWAY, Ernest. *The Sun Also Rises*. Nueva York: Scribner, 2006.
- MARAINI, Dacia. *La larga vida de Marianna Ucrìa*. Trad. de Atilio Pentimalli. Madrid : Herce, 2008.
- MERINI, Alda. *Fiore di poesia (1951-1997)*. Ed. de Maria Corti. Turín : Einaudi, 1998.  
- *La imperfección del dolor*. Trad. y selección de Mercedes Arriaga Flórez. Sevilla : Fundación El Monte, 1999.  
- *Aforismi e magie*. Milán : RCS, 2010.
- MUGHEDDU, Annalisa. «Editoria. Entrevista a Isabella Santacroce, autrice di *Destroy*», *DW Press. Il quotidiano delle donne*, 2-8 diciembre 1996. <http://www.mclink.it/n/dwpress/dww67/art2.htm>. Fecha de consulta: 27/10/2014.
- NANNINI, Gianna. «Fiesta». En *Puzzle*, Z-Music Enterprises –Sony Music Entertainment Italy, 1984.
- NANNINI, Gianna e Isabella Santacroce. «Volo». En Nannini, Gianna. *Aria*, Giemme Srl. - Sony Music, 2001.  
- «lo». En Nannini, Gianna. *Grazie*, Universal Music Italia, 2006.
- NANNINI, Gianna e Isabella Santacroce. «Possiamo sempre». En Nannini, Gianna. *Grazie*, Universal Music Italia, 2006.
- NOTHOMB, Amélie. *Métaphysique des tubes*. Paris: Albin Michel, 2000.  
- *Biographie de la faim*. Paris : Albin Michel, 2004.
- PETRIGNANI, Sandra. «Anna Banti. La sfortuna di essere serie». En Ead., *Le signore della scrittura. Interviste*. Milán : La Tartaruga, 1918.
- PORTA, Roser. *Mercè Rodoreda i l'humor (1931-1936). Les primeres novel·les, el periodisme i «Polèmica»*. Barcelona : Fundació Mercè Rodoreda – Institut d'Estudis Catalans, 2007.
- REYES, Miriam. *Terra e sangue / Tierra y sangre*. Viterbo: Stampa Alternativa, 2003.  
- *Bella durmiente*. Madrid: Hiperion, 2004.  
- *Haz lo que te digo*. Madrid: Bartleby, 2015.
- RIERA, Carme. *Qüestió d'amor propi*. Barcelona: Laia, 1987.  
- *Cuestión de amor propio*. Barcelona: Tusquets, 1988.  
- «En favor de Heloísa (Notas nada eruditas a la correspondencia)». En *Cartas de Abelardo y Heloísa*, 9-14. Barcelona: José J. de Olañeta, 1982.
- ROSSELLI, Amelia. *Le poesie*. A cura de Emmanuela Tandello. Milán: Garzanti, 2004.
- SILVESTRE LLINARES, Jaume. «La literatura com a salvació i com a repressió: qüestions nacionals al voltant de *Qüestió d'amor propi* de Carme Riera i d'Aquells cels de Bernardo Atxaga». *Catalan Review* 23 (2009) : 105-127.
- SANTACROCE, Isabella. *Destroy*. Milán: Feltrinelli, 1996.  
- *Luminal*. Milán: Feltrinelli, 1998.  
- *Zoo*. Roma: Fazi, 2006.
- SOLÉ, Sílvia. «Carme Riera» (entrevista). *Avui*, 15 de abril de 1990: 4-5.
- TORRECCHIA, Davide. «Anna Banti, immagini e parole ovvero "I musicanti" di Rombouts». En *La letteratura degli italiani. Rotte confini passaggi*, a cura

- de Alberto Beniscelli, Quinto Marini, Luigi Surdich, 1-24. Génova: Università degli Studi di Genova, 2012.
- TRECCOZZI, Domenico. *Amélie Nothomb o il corpo espiatorio*. Arezzo: Zona, 2011.
- TSUCHIYA, Akiko. «The paradox of Narrative Seduction in Carmen Riera's *Cuestión de amor propio*». *Hispania* 75/2 (mayo de 1992) : 281-286.
- VALDUGA, Patrizia. *Prima antologia*. Turín: Einaudi, 1998.  
– *Quartine. Seconda centuria*. Turín: Einaudi, 2001.
- VALIS, Noël M. «True Confessions: Carme Riera's *Cuestión de amor propio*». *Revista canadiense de Estudios Hispánicos* 23/2: 311-328.
- VOLPI, Marisa. «Un grido lacerante. Idealizzazione e verità». En *L'opera di Anna Banti. Atti del Convegno di studi (Firenze, 8-9 maggio 1992)*, a cura de Enza BIAGINI, 191-197. Florencia: Olschki, 1997.
- ZACZECK, Barbara. «Plotting Letters: Narrative Dynamics in the Correspondance of Giovanni Papini and Sibilla Aleramo and in *La Trasfigurazione*». *Italica* 72/1 (1995): 54-69.
- ZANCAN, Marisa. « *Una donna* di Sibilla Aleramo ». En *Letteratura italiana*, a cura de Alberto Asor Rosa, vol. 14 (*L'età contemporanea. Le opere 1901-1921*), 143-202. Turín: Einaudi, 2007.