

## LA INCURABLE ESCRITURA DE GOLIARDA SAPIENZA

María Belén Hernández González

Universidad de Murcia

Arte y locura han mantenido apasionadas relaciones a lo largo de la historia; esencialmente debido a la necesidad para el artista moderno de superar los límites de la realidad, a fin de expresar inquietudes, angustias, deseos que se interpretan como sospechosos para las normas establecidas, a menos que se observen dentro de un estado de enajenación que los disculpe. En consecuencia, ya fuera de carácter serio o cómico, la locura en el arte ha sido tradicionalmente sinónimo de libertad para manifestar el yo; o para denunciar injusticias sociales a través de las obras, violando el recato de las costumbres. También en la literatura existe una sólida tradición de autores que han acuñado la locura para idear mundos de ficción, desde Cervantes y Ariosto a Dostoievski o Pirandello. No obstante, incluso entre los insignes nombres de literatos que han narrado la locura, son más recordados los escritores, mientras que a las escritoras la historia les ha reservado casi exclusivamente el privilegio de vivir la demencia, en lugar de ser capaces de contarla.

No es el caso de Goliarda Sapienza; la cual, si bien descendió en carne propia a los subterráneos de la locura, supo a través de la enfermedad forjarse una poética narrativa original a partir de sus dos primeras obras autobiográficas: *Lettera aperta* (1967) y más especialmente *Il filo del mezzogiorno* (1969), recientemente reeditada en Italia, a propósito de la cual versan estas páginas. Una tercera novela biográfica, *Le certezze del dubbio* (1987), quedará incompleta ante el torrente compositivo de su principal obra, *L'arte della gioia*, editada póstuma en 1998.

*Il filo del mezzogiorno* muestra ya en el título un cúmulo de referencias culturales que cifran sus principales claves de lectura. La hora del mediodía (revés de la medianoche) representa, según antiguas creencias mitológicas del Mediterráneo, la hora de los muertos, demonios y manifestaciones misteriosas de locura. Aunque hoy en día relacionemos fantasmas y vampiros con la medianoche, desde Grecia y Roma hasta los primeros siglos de cristianismo, el momento culminante era cuando el sol estaba en el cenit del día. Entonces desaparecían las sombras, que para algunos pueblos antiguos simbolizaban el alma. Era el momento en que los muertos visitaban a los vivos y el sol abrasador ostentaba sus restos putrefactos.

Goliarda recita en el *incipit* de la novela: “Non andare fra le viti nel filo di mezzogiorno: è l'ora dei corpi dei defunti, svuotati dalla carne, con la pelle fina come la cartavelina [...] È per questo che le cicale urlano impazzite dal terrore: i morti escono dalla lava, ti seguono e ti fanno smarrire il sentiero e: o morrai di sete [...] o penserai sempre a loro smarrendo il senno” (Sapienza, 2015: 13). En Sicilia sería corriente esta creencia debido a la cual al mediodía mujeres y niños se recogían en casa, para evitar el encantamiento o el influjo maligno en el minuto más peligroso de la jornada.

Sin embargo, Goliarda además de inspirarse en la creencia popular, seguramente conocía el texto de Roger Caillois, *Les Démon de midi* (1936). Este ensayo, fruto de la tesis doctoral y publicado póstumo en italiano, manifiesta la complejidad de relaciones entre lo humano y lo sagrado a través de divinidades meridianas; Caillois subraya cómo el ser humano, al establecer una correspondencia entre medianoche y mediodía, muestra la necesidad de separar el reino natural del sobrenatural. Demuestra, con referentes Greco-romanos y hebreos, la tradicional presencia de divinidades convocadas a mediodía, así como de los cadáveres que no han recibido sepultura, como recuerda Estacio en *La Tebaida*. Tras analizar múltiples ejemplos de la cultura clásica, Caillois describe una completa genealógica de demonios meridianos, desde las Sirenas que conducen a la acedía y mediante el hechizo a la muerte, a los Lotófagos, desde Ninfas con visiones proféticas, hasta la aparición del dios solar Pan; confiriéndoles una entidad mítica de gran sugestión literaria.

Así pues, la hora meridiana se consideraba portadora de la acedía, aquella enfermedad de los monjes medievales y anacoretas, que los sometía al tedio y la depresión; la acedía se corresponde con la pérdida de los valores sagrados y el rechazo de la propia condición. Por otra parte, se observa otro componente relacionado con la voluntad de potencia suscitada por las alucinaciones bajo el efecto del calor: la potencia del sol a la vez destruye y fecunda, vence la debilidad y exalta la fuerza; por tanto, junto al mensaje de pasividad y locura, coexiste una gran fuerza vital. Se mezclan así la laxitud del abandono con el placer y la muerte, entrando en juego la sexualidad sublimada por la indolencia de los sentidos y el ansia de fecundación.

La literatura italiana ha desarrollado el tema de los dioses meridianos con distintas interpretaciones<sup>1</sup>, entre las que se destaca Leopardi con un ensayo de corte ilustrado

---

<sup>1</sup> Para profundizar la presencia del tema en la historia de la literatura italiana véase el libro de Nicolas James Perella, *midday in italian literature: variations of an archetypal theme*, princeton, n.j. princeton

sobre la cuestión<sup>2</sup>; otras fuentes más cercanas a Goliarda fueron los versos de Ungaretti<sup>3</sup> y Montale<sup>4</sup> o en el cine la visión solar del *Edipo* de Pasolini de 1967 o las alusiones en *Giulietta degli spiriti* (1965) de Fellini. La referencia a Caillois es, sin embargo, la más significativa, si tenemos en cuenta que en la década de los sesenta, mientras Goliarda redactaba su novela, el autor francés emitió fuertes críticas contra el marxismo y el psicoanálisis, calificando sus métodos como falsamente científicos<sup>5</sup>. Ambas ideologías fueron motivo de tortura para Goliarda Sapienza y son manifiestas en esta novela, que como veremos a continuación, propone con un estilo propio los distintos aspectos temáticos apenas enunciados.

*Il filo del mezzogiorno* reúne un conjunto de fragmentos autobiográficos de los tres años de tratamiento psiquiátrico de la escritora con un afamado psicoanalista de la Italia del tiempo, Ignazio Majore. El médico conduce a Goliarda a la obligada recomposición de su personalidad, después de haber sufrido ésta depresión, tentativas de suicidio que la sumieron en coma y unas sesiones de electrochoque devastadoras. El texto describe el proceso de análisis experimentado desde dentro de la mente enferma y bruscamente interrumpido por la locura del propio médico, quien abandona a la paciente antes de la sanación. La escritora desmenuza sus recuerdos con el lenguaje de la psicología, pero también con su palabra poética, contando por reflejo las principales vicisitudes del pasado, desde la educación en Catania, a sus comienzos como actriz teatral, la

---

University Press, 1979. Entre los autores estudiados: Dante, Boccaccio, D'annunzio, Ungaretti y Montale.

<sup>2</sup> Giacomo Leopardi escribió en 1815: *Il meriggio*, en *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi*, en el cual critica el convencimiento de los antiguos de que los dioses aparezcan especialmente a mediodía; calificándolo de dogmático, a pesar de lo cual fue retomado más tarde por el cristianismo, como se refleja en la hora de las apariciones celestiales, ascensión, los ritos celebrativos, etc. Cfr. Leopardi, G., *Tutte le poesie e tutte le prose*, L. Felici (ed. integral), Roma, Trevi, 1997.

<sup>3</sup> Ungaretti declara en entrevista a Camon: "La mia stagione è la stagione in cui il sole divora tutto, è l'estate, l'estate è la mia stagione, la stagione che mi brucia fino a farmi arido. La stagione del sole che continua a rodere anche quando tutto è stato rosso". Ciertas poesías reflejan su fascinación por el sol meridional, relacionado con la pasión amorosa y la muerte. Cfr. Ungaretti, G., "Giunone", en *Il sentimento del tempo* (1931), *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, Milán, Mondadori, 1968, p.838.

<sup>4</sup> Cfr. Montale, E., "Merigiare pallido e assorto", en *Ossi di seppia*, P. Cataldi e F. d'Amely (Eds.), Milán, Mondadori, 2003.

<sup>5</sup> En 1937 Roger Caillois fundó, junto con Bataille y Leiris, el Collège de Sociologie; una de las cuestiones más destacadas de sus estudios fue la relación científica entre el surrealismo y el psicoanálisis de Freud. No obstante, en los años 50 y 60 el autor se muestra muy crítico con la teoría freudiana, en su obra *L'incertitude qui vient des rêves* (1956) afirma: "No hay nada más personal que un sueño, nada aprisiona más a una persona en su irremediable soledad, nada hay más insobornablemente resistente a ser compartido" (Caillois, 1956: 23). En ensayos posteriores desarrolla una interesante teoría sobre la relación entre sueño, fantasía y literatura; cfr. Caillois, R., *Instincts et société, essais de sociologie contemporaine* (1964); *Au cœur du fantastique* (1965). Por otra parte, Caillois criticó junto a su grupo el peligro de la ideología marxista, debido a la vaciedad ideológica de las políticas totalitarias y a la resistencia a las críticas por intereses revolucionarios. Cfr. Caillois, R., *Description du marxisme*, 1950. Todos los textos del autor mencionados en esta cita se encuentran editados en *OEuvres*, París, Gallimard, 2008.

resistencia durante la Guerra, la decepción posterior y la traumática asistencia a la muerte de la madre, que desencadena la propia neurosis.

Una autobiografía que reanuda con otro lenguaje el discurso de *Lettera aperta* -el primer intento de contar sus memorias-, añadiendo el conflicto esencial entre lo *natural* y lo puramente *cultural*, como señala A. Pellegrino en la introducción (Sapienza, 2015: 12). La escritora lucha por conquistar un equilibrio entre los beneficios de la cultura - donde se incluye la ciencia psicoanalítica- y el conocimiento de sus experiencias emocionales. El momento álgido de la crisis se corresponde con el cenit meridiano. En efecto, cuando Goliarda atraviesa la madurez (con poco más de cuarenta años), los sueños, la conciencia de su cuerpo, la aceptación de los deseos e incluso de la memoria de la demencia son examinados bajo los rayos del sol o foco analítico; invocando las voces de los demonios del pasado, aun a riesgo de extraviar la razón en el intento.

### 1. PÉRDIDA EN EL POZO DEL DOLOR

La novela comienza con la voz de Nica, la hermanastra de Goliarda, muerta en juventud; es el primer cadáver de la autora, que junto a otros aparecen en estas páginas sucesivamente, como si fueran fantasmas sin enterrar (Goliardo, Nunzio, Ivanhoe, Isaia, Libero, sus padres), frente a los que ella se siente en deuda<sup>6</sup>. Escuchando esta voz, perdida en los recuerdos infantiles más lejanos, Goliarda vence las últimas resistencias y decide bucear en sus primeros años, con el fin de seguir hacia delante. Hasta entonces, había callado lo esencial y también había evitado entregarse a la escritura, pues como se verá poco después, nacida en una notoria familia de intelectuales de izquierdas, Goliarda no deseaba ser escritora por comparación con su madre, por vergüenza a ser menos que ella o desmerecer a los suyos.

El sonido del tren que lleva a Goliarda a Roma da inicio al análisis médico, tras experiencia fallida del suicidio. Recordemos que también para Pirandello en el relato *Il treno ha fischiato* (1914), este sonido es el detonante de la locura del protagonista (Belluca), un empleado ejemplar, cuya neurosis es descrita magistralmente por el

---

<sup>6</sup> Ella misma recibe el nombre de un hermanastro fuerte y legendario, Goliardo Sapienza, ahogado en la Playa de Catania, supuestamente asesinado por la mafia entre 1920-22, durante la lucha de la familia Sapienza contra los terratenientes en Sicilia; quizá por ello la actriz nunca se atrevió a cambiar de nombre, ni siquiera a instancias del teatro. Tuvo también una homónima hermanita, muerta a los pocos días de nacer. Tres hermanastros murieron antes de la adolescencia, pesando en la mente de la autora junto a los caracteres contrapuestos de los numerosos familiares reunidos en torno a su casa, desde los padres, al hermano mayor, Ivanhoe, que la salvó de la muerte en su primera infancia; al controvertido tío paterno, Nunzio, amado por su afecto franco, odiado por su condición de empresario.

siciliano mediante un análisis retrospectivo que desmonta las falsas apariencias de una vida ordenada, para mostrar su triste vida familiar y la miseria del opresivo ambiente de trabajo. Goliarda conoce de memoria los textos pirandellianos, se traslada a Roma con la madre para estudiar teatro en la Accademia d'Arte Drammatica, donde obtiene una beca precisamente gracias a una prueba en la que interpreta a una anciana demente semejante a las nacidas de la pluma de Pirandello (en realidad era de O'Neill). Tras durísimos meses de ensayos para depurar su acento, o mejor dicho para olvidar su marcado acento dialectal y auto imponerse una perfecta dicción en italiano, Goliarda estrena en el Teatro Eliseo de Roma *Così è (se vi pare)* de Pirandello. Conseguirá un gran éxito que conquista a Silvio d'Amico y los principales críticos teatrales del momento.

No obstante, el concepto de locura de Pirandello, tan familiar para Goliarda, difiere del suyo en algunos aspectos. Pirandello, asumiendo el dicho meridional “*a menti é 'n filu di capiddu*”, comparte la creencia popular de que la cordura es tan frágil como un pelo, por tanto invirtiendo los términos del refrán sugiere que cada cuál lleva un loco dentro, en la medida en que alberga en su espíritu un elemento instintivo e irracional. Así, sus obras indagan la locura en personajes cotidianos, que afectados por una condición externa e imponderable, casi siempre impuesta por la sociedad, se torturan hasta enloquecer.

El tema de la locura en Goliarda añade la experiencia en primera persona de la enfermedad. Una vez diagnosticada, desciende hasta el pozo del dolor por la fractura de la propia identidad, pero también reivindica su dignidad como paciente y la irrenunciable libertad para sanar o permanecer aislada. Por ésto suplica al médico: “Mi dica la verità, cosa è successo? Mi dica la verità, io non ho paura della verità. Il fascismo è caduto, e allora perché quelle torture? Mi dica la verità. Sono stata rinchiusa perché ero pazza? Pazza, come mia madre? Mi dica la verità” (Sapienza, 2015: 38).

Aquella loca interpretada en juventud, era la que ella había amado y asistido en casa, la actriz no tuvo más que representar los gestos de su idolatrada madre, enloquecida en sus últimos años de vida. Goliarda escribe: “Erano tutti così entusiasti di come sapevo fare la pazza. Io non so perché, ma i pazzi li ho sempre capiti. O meglio, ho capito fissando una pazza che ho conosciuto” (Sapienza, 2015: 25). Así mismo, cuanto escribe sobre la neurosis en *Il filo del mezzogiorno* narra materia viva sobre sí misma.

Por otra parte, Sapienza añade un conocimiento profundo del pensamiento freudiano, que Pirandello no llegó a ver, a pesar de sus lecturas sobre el desdoblamiento

de la personalidad; es decir, Goliarda nutrirá parte de las críticas a la terapia en acto a partir de los libros del propio Freud. Como es sabido, el alcance de las teorías freudianas no será bien aplicado por los médicos italianos hasta bastantes años después de los 60; Goliarda misma calificaba su tratamiento de “analisi selvaggia” (Sapienza, 2015: 15), a pesar de que se dejó analizar con todas sus energías, aferrándose a la esperanza de sobrevivir.

La reconstrucción de los hechos que conducen a la protagonista al estado mental en que se encuentra, en principio se presentan de forma caótica. Llegan inicialmente como flujo de conciencia, leemos por ejemplo: “Nica, sorella mia, quale malefizio ci condanna a non abbracciarci mai? ‘Dove corri? Tosta, tosta come Goliardo. Mi compiaccio.» «Mi compiaccio, signora: fa dei progressi straordinari’, non è Nunzio. È un signore distinto e senza età, seduto vicino a me sul divano... Peché quel divano?” (Sapienza, 2015: 21).

En respuesta a las preguntas del médico se reproducen conversaciones llegadas a la memoria, principalmente con la madre, Maria Giudice, que acompaña a la joven Goliarda a Roma para estudiar en el año 1943. Es un periodo confuso, Italia vive el conflicto civil agravando la Segunda Guerra. Se teme por la vida del padre, Giuseppe Sapienza, en la memoria de Goliarda autoritario, excesivo, pero también afectuoso, encarcelado por la policía fascista precisamente en estas fechas. Advertimos la frialdad de la madre frente al compañero, el cual ha tenido abiertamente otras mujeres, aunque su vida pública es irreprochable, dedicada a defender al pueblo como abogado y sindicalista; no queda espacio en la conciencia de la madre para el sentimentalismo autocompasivo, pues habían acordado libertad por ambas partes.

De su infancia nos impresiona esta gran disciplina familiar, a Goliarda no le estaba consentido llorar, ser posesiva, celosa, o comportarse con la debilidad típica de una *donnetta*; era mujer, pero debía ser fuerte para luchar por esos grandes ideales de partido que le sustraían la presencia de los suyos y configuraron el síndrome de abandono que marcaría su personalidad. En la novela el médico la define con el término *abbandonica*, por el miedo constante a que se repita la carencia de afectos sufrida cuando la dejaban con extraños en su niñez. No obstante, Goliarda albergaba un caudal inmenso de emociones inconfesables (porque culturales o burguesas), que presto comienzan a entrar en pugna con la severa educación recibida; quizá por ello se decide por la carrera teatral, a través de la cual consigue desahogar parte de sus contradicciones.

En los primeros años, actuar le consiente ejercer un control absoluto sobre su discurso, incluso somete la inflexión de la lengua natal, hecho que constituye la primera negación de su infancia. La escena la va alejando de su lugar de origen, como aquel tren, pero al poco tiempo las exigencias de la actuación le imponen una vida superflua y se le figura un mundo de apariencias. Deja entonces la Accademia para participar en una compañía de vanguardia que actúa con el método Stanislavskij, su técnica naturalista impresiona al público y le trae la amistad de los hermanos Titina y Citto Maselli. Ella será su modelo para la protagonista de *L'arte della gioia*, él se convierte en su compañero sentimental, junto a quien empieza la aventura cinematográfica, que abandonará años después, en coincidencia de la crisis analizada en la novela. Como describe Giovanna Providenti en su biografía: “L’esperienza del dolore, l’accorgersi gradualmente di essersi da sé imprigionata in una corazza, per negare il libero manifestarsi delle emozioni e delle pulsioni, la orientano verso un nuovo rapporto con la creatività. E è proprio in questo periodo di crisi che decide di diventare una scrittrice” (Providenti, 2010: 107).

En este momento crítico, la escritora quizá por pudor o por considerarlo irrelevante, omite del relato biográfico los años compartidos con Citto Maselli a partir de sus éxitos como cineasta y publicista. La lujosa casa de ambos en la calle Denza de Roma, siempre llena de gente del mundo del espectáculo, donde eran habituales las fiestas reseñadas en las crónicas de sociedad, con invitados como Moravia, Visconti, Antonioni..., la Roma de artistas e intelectuales que renace con el lenguaje neorrealista y la militancia política izquierdista. Nada de esto había penetrado en su interior, ella se impone en cambio profundizar en la conciencia del dolor, cuando advierte el difícil equilibrio entre pensar por su cuenta y ser declarada loca:

Sono stufa di religioni, mi sono appena liberata dal sindacalismo.[...] Herzog caro, hai ragione: in questo secolo di religiosità etico-tecnica, l'emozione, l'amore, la scelta morale, la fedeltà e finanche la memoria cadono in sospetto di malattia. [...] Ma ti dico: se siamo morbosi, malati, pazzi, a noi va bene così. Lasciateci la nostra pazzia e la nostra memoria: lasciateci la nostra memoria e i nostri morti. I morti e i pazzi sono sotto la nostra protezione (Sapienza, 2015: 59-60).

Una de las escasas referencias explícitas en la novela es la obra de Saul Bellow, *Herzog*, de 1964; magistral en la técnica narrativa del monólogo interior, fue significativa para la composición de *Il filo del mezzogiorno*, además de por razones de estilo, porque cuestiona la capacidad de la sociedad de comprender una inteligencia emocional.

## 2. EL ANÁLISIS FRENTE A LA RAZÓN SENSIBLE

A medida que procede el análisis se advierte en la narración un progresivo aprendizaje de sensaciones primarias. Goliarda recupera los colores, los sonidos y muy despacio el tacto. Para comunicarse con el mundo exterior palpa las formas, apoya las manos en la cara del médico, llora de vergüenza, pues sólo así consigue aferrar objetos y personas. Se trata de un des-aprendizaje del pasado para volver a educar los sentidos y restablecer las relaciones con la realidad.

Ya ha transcurrido más de un año desde el comienzo del tratamiento; la escritora consigue expresar el hilo de esperanza que va naciendo sobre todo de sus sensaciones corporales, junto a fragmentos de conversaciones familiares. Percibimos indicios de mejoría en una alternancia delicadísima entre las visitas del doctor, que paulatinamente vencen las resistencias y desconfianzas de la paciente, y el rumor de la conciencia de la protagonista. El caos de recuerdos aparece ahora mejor ordenado, el lector puede ya reconocer algunos de los fantasmas del pasado; pues se apuntan junto a las voces, las interpretaciones del análisis de los sueños.

Goliarda escoge el relato de algunos sueños significativos, cuatro en total, para indicar la progresión de su renovación física. Entre ellos destaca el primero, descrito en el capítulo 16, en el cual la vemos junto al profesor Isaia: Goliarda entra en una habitación enlosada de blanco, fría y vacía; en un nicho, como si fuese un órgano analizado en laboratorio, observa un caballo con las patas delanteras levantadas y los ojos de expresión humana. El profesor va despellejando la piel del caballo con un cuchillo, insiste una y otra vez hasta dejarlo en carne viva. El animal lagrimea y los trozos de piel y carne putrefacta caídos al suelo se convierten en perlas y éstas en hojas de papel escrito.

Según la interpretación médica del sueño, la protagonista ha asumido el análisis como una operación quirúrgica, donde el médico realiza una disección de sí misma, más incisiva que una simple confesión. El significado estaría entroncado con la búsqueda de pureza interior a través de la escritura, una motivación alternativa a la necesidad narrativa de recuperar la memoria de las experiencias sufridas. Así afirma el médico:

*Lei ci dà la diagnosi della sua neurosi, qui indicata nella pelle e carne piene di pus che, staccate, diventano fogli di carta scritta con la sua scrittura, quindi: primo, lei pensa che il suo lavoro fin qui è stato contaminato dal pus e dalla carne flaccida della sua malattia; secondo, ci*

dice que le lacrime, che indicano sofferenza per questa operazione che abbiamo incominciato, si tramutano in perle che, toccando la pelle e la carne tolta, cioè il suo lavoro, le indicheranno come scartare, staccare, pulire il suo lavoro di emozioni idee morbose e fine a se stesse. Ma la cosa più importante di questa sua diagnosi è che levando solo pochi strati di pelle e di carne che è quella carne rossa e viva che tiene legati saldamente vene e nervi del corpo del cavallo: il suo corpo psichico (Sapienza, 2015: 85).

La lectura del médico impone una nueva limitación a la paciente, pues al observarla con el bisturí como mero objeto psíquico, éste pretende eliminar de su cuerpo las emociones ya reprimidas en el pasado, como lo eran el amor-odio que sentía por sus padres; y ello se hace evidente cuando Goliarda confiesa al doctor que se ha enamorado de él. Es una posibilidad inadmisibile, calificada en psiquiatría como el *transfert* natural del enfermo hacia la persona que lo atiende.

Goliarda, frente a la rigidez analítica que tiende al doctor una trampa tan razonable, responde con el corazón en la mano: “bene o male, ho trentott’anni e le assicuro che il trasporto che ho per lei è tangibile e quello che è strano, che forse non ho mai provato... molto... bè sì... molto carnale... ho freddo, mi mandi da un altro” (Sapienza, 2015: 87).

El segundo sueño representa la conquista de la feminidad, cuando al describir la fascinadora personalidad de Titina, quien sería su cuñada, la identifica con una bandera, ya que para ella sería el tipo de mujer a seguir y su imagen será más tarde el principal referente de Modesta en su mejor novela. Según el médico, con ella aprende a gozar de los símbolos de lo femenino, incluyendo los vestidos, perfumes y joyas, que en su casa estaban prohibidos. Goliarda califica la interpretación del médico de *schiaffo psicoanalítico* (Sapienza, 2015: 109), pues no admite que Nica, Titina y otras amigas íntimas sean encuadradas como iconos femeninos, deseados en respuesta a un erotismo enfermo.

En el último sueño se afronta el tema de la frigidez, cuya consecuencia es el odio por los hombres, inculcado según el médico, por la madre: “frigidezza e paura coprono l’odio ed il disgusto che sua madre le ha trasmesso per l’uomo e per il sesso...” (Sapienza, 2015: 127). La consecuencia e ello es la decisión de renunciar a la maternidad. Pero Goliarda contrapone siempre otras razones para justificar los deseos de la madre, para ella llena de amor, y sin relación con el hecho de no haber tenido hijos.

No obstante, durante los tres años de análisis el médico obliga a Goliarda a despojarse de su vergüenza verbal, debida a una educación que evitaba efusiones o palabrotas, donde estaba prohibido usar adjetivos como *bellissimo, straordinario*: hablar

con énfasis, dando rienda suelta a las emociones era de mala educación. Con el análisis Goliarda por primera vez se atreve a nominar todo aquello que en su familia se consideraba vulgar. El efecto, este ejercicio se verá especialmente en *L'arte della gioia*, donde finalmente la escritora consigue aplicar una técnica (o arte) para gozar de los encuentros con personas de ambos sexos sin el obstáculo de la vergüenza ni el miedo a la ambigüedad.

### 3. HACIA UN FRÁGIL EQUILIBRIO

El aliento del médico, y también el naciente amor que siente por él, empujan a Goliarda hacia una decisión calificada de *destino coatto*; es decir, asume la dolorosa obligación de retomar el hilo de su vida, que pende de un equilibrio muy frágil. Ante la pregunta decisiva afirma:

-Volevo e voglio diventare un'attrice e col tempo incominciare a scrivere.  
- Scrivere come sua madre? È sicura di non voler assomigliare a lei, a sua madre?  
- Sì, mia madre scrive, ma lei scrive di politica. Io voglio raccontare: è diverso.  
Somigliare a mia madre. Aveva capito qualcosa? Io non volevo somigliare a mia madre, ma purtroppo era chiaro che le assomigliavo, se ero stata pazza come lei (Sapienza, 2015: 47).

El doctor deseaba liberar a la paciente de esas fuertes emociones de miedo y abandono que habían llegado a identificarse con ella misma, pero no es capaz de afrontar el amor que ella le dona de forma natural, al no entender las emociones como afirmaciones de vida. La confesión de amor desata en la protagonista el deseo de fecundación, y por este motivo, antes que obra literaria, *Il filo del mezzogiorno* se ha considerado lectura recomendada para los estudiantes de psicología, paradigma completo de cómo afrontar el síndrome de las mujeres analizadas hacia sus médicos.

En el decálogo del psicoanalista el proceso de enamoramiento de la paciente está prohibido, en consecuencia el doctor niega al sentimiento amoroso, que a su vez él experimenta, cualquier posibilidad de éxito. Nuevamente Goliarda es abandonada. En esta ocasión, la escritora intenta un suicidio real, no para evadirse de la realidad o dormir (como según el análisis hizo la primera vez), sino para morir junto a las últimas esperanzas de amar y tener hijos.

No obstante, al ser salvada *in extremis* por la fortuna (Citto acude a la casa por casualidad), Goliarda se ve obligada a seguir aquel *destino coatto* y a contarlo en sus libros venideros. Esta vez ella tuvo que levantarse sola, en un renacimiento de su

persona descrito como un sueño en una de las páginas más memorables de la novela, un sueño que ya no será interpretado, sino vivido.

Oggi 10 maggio 1966 compio quarantadue anni. Quarantadue o solo due anni? No, devo nascere ancora una volta, nasco con sangue e carta stracciata intorno alla mia testa, urli alle mie orecchie, mani immense sconosciute mi tirano fuori la testa schiacciata, il collo chiuso in cordoni umbilicali soffocanti. [...] Ancora una volta sono nata, ancora una volta crescerò fra gridi e pianti, devo spezzare il cerchio sigillato oggi intorno a me dalla tua assenza, devo crescere, camminare per i corridoi sotterranei del mio passato... (Sapienza, 2015: 143).

Como es patente, las claves de la narrativa sucesiva, y especialmente de *L'arte della gioia*, están cifradas en *Il filo del mezzogiorno*: ya se han mencionado fuentes, títulos y personajes. Sin embargo, el análisis representó mucho más: por amor, éste le dio fuerzas para superar la locura o aprender a convivir con ella, al tiempo que alumbró en Goliarda una poética propia, un estilo y contenidos pensados para ser contados a las mujeres - aquí representadas por Giovanna, la joven enfermera que escucha el relato al final de la novela.

Así nació la voluntad fuerte de expresar contradicciones de identidad inconfesables, por ello concluimos reconociendo a Goliarda Sapienza el gran coraje y mérito de haber afrontado la locura a través de las letras, como en el verso de Alda Merini, *anche la follia merita i suoi applausi*.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Caillois, R., *Les Démon de midi* (1936), trad. Alberto Pellissero, *I demoni meridiani*, Turín, Bollati Boringhieri, 1988.
- Caillois, R., *OEuvres*, París, Galimard, 2008.
- Bellow, S., *Herzog*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2008.
- Farnetti, M. (Ed.), *Appassionata Sapienza*, Milán, Tartaruga, 2008.
- Hernández González, M.B., “La fortuna literaria de Goliarda Sapienza”, *Arena Romanistica*, 5, Bergen (2009), pp.140-152.
- Hernández González, M. B., “La fortuna letteraria de *L'arte della gioia* in Europa”, M. G. Providenti (Ed.), *Quel sogno d'essere di Goliarda Sapienza*, Roma, Aracne, 2012, pp. 99-113.
- Leopardi, G., *Tutte le poesie e tutte le prose*, L. Felici (Ed.), Roma, Trevi, 1997.
- Montale, E., *Ossi di seppia*, P. Cataldi e F. d'Amely (Eds.), Milán, Mondadori, 2003.

- Perella, N.J., *Midday In Italian Literature: Variations of an Archetypal Theme*, Princeton, N.J. Princeton University Press, 1979.
- Pirandello, L., *Novelle per un anno*, IIVol, Milán, Mondadori, 1956.
- Providenti, M. G., *La porta è aperta. Vita di Goliarda Sapienza*, Catania, Villaggio Maori Edizioni, 2010.
- Providenti, M. G. (Ed.), *Quel sogno d'essere di Goliarda Sapienza*, Roma, Aracne, 2012.
- Sapienza, G., *Lettera aperta*, Milán, Garzanti, 1967.
- Sapienza, G., *Il filo di mezzogiorno*, Milán, Garzanti, 1969, 2015 (3ed).
- Sapienza, G., *Le certezze del dubbio*, Roma, Pellicanolibri, 1987.
- Sapienza, G., *L'arte della gioia*, Viterbo, Stampa Alternativa, 1998; Turín, Einaudi, 2008.
- Sapienza, G., *Destino coatto*, Roma, Edizioni Empiria, 2002.
- Ungaretti, G., *Vita di un uomo*, Milán, Mondadori, 1968.