

## “Última stesura” de Francesca Duranti: una mise en abyme entre escritura y biografía

CAROTENUTO, Carla

Francesca Duranti debutó en el terreno literario con la novela autobiográfica *La Bambina* (1976), consolidándose con *La casa sul lago della luna* (1984) a la que siguieron muchas otras obras. Al principio, el interés de la autora se centra en las problemáticas existenciales, en particular, de naturaleza femenina (como en *La Bambina* y en *Piazza mia bella piazza*, 1978); en un segundo momento se inclina hacia la construcción ficcional del texto (cfr. *La casa sul lago della luna*) para centrarse después, en algunos casos, en la combinación de los dos componentes. En *Effetti personali* (1988) y *Ultima stesura* (1991), por ejemplo, las vivencias de los personajes son narradas mediante una estructura diegética más compleja respecto a las primeras novelas. En ambos libros el protagonista es una mujer que intenta recuperar su propia autonomía y restablecer el equilibrio entre la vida privada y la actividad profesional.

Este recorrido es reconstruido directamente por la protagonista-escritora en *Ultima stesura*. En el intento de “superar la contradicción fundamental”, (María) Teodora, de vuelta de fracasos matrimoniales, se pregunta sobre la existencia de una “línea media” que pueda conciliar los dos aspectos de lo real: escribir y vivir.<sup>1</sup>

Yo no tengo un segundo trabajo oficial, pero ciertamente tengo una segunda cara, una tercera, e incluso alguna otra: todas bastante auténticas. Me sirven para superar la contradicción fundamental, de la que no se puede huir, como muchos esperan, evitando el alejarse demasiado ya sea de uno u otro extremo de la antítesis, es decir, permaneciendo en el medio.

No es posible. La línea media entre dos opuestos cualquiera no es un lugar donde se puede *permanecer*. Se puede atravesar rápidamente [...] pero no te puedes instalar allí para siempre. Estaría bien, pero ninguno puede. Y entonces, desde el momento que no se puede:

Ni sólo escribir;

Ni sólo vivir;

Ni permanecer a medio camino entre escribir o vivir: ¿qué se puede hacer?

No queda más que producir ectoplasmas en forma de sosía, que se sumergen en la aventura de la vida para obtener el alimento necesario, poniendo en movimiento la máquina de la mistificación con la gasolina de la verdad.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> La historia de (María) Teodora presenta algunas semejanzas con la biografía de Francesca Duranti, obligada a romper su unión conyugal para dedicarse a la escritura. Significativas son las referencias a las obras escritas por la protagonista de *Ultima stesura*. El primer libro de Teodora remite a *La Bambina* de Duranti; otra novela, *The Germanist*, se relaciona con *La casa sul lago della luna* de la misma autora (cuyo título originario era *Il germanista*); el éxito conseguido por los otros seis textos de Teodora, premiados y traducidos, recuerda la fama alcanzada por las novelas de Duranti. El nombre completo, María Teodora, reproduce el compuesto de la autora de *Ultima stesura*, María Francesca, sobre el que se forman los nombres de otros personajes como María Giulia del relato *La Milanese* (y María, hermana de Attilio).

<sup>2</sup> DURANTI, F. (1991): *Ultima stesura*. Milán, Rizzoli, pág. 10-11. La traducción es mía.

La relación escritura/vida está reforzada por la inserción, en la narración central, de relatos compuestos por la protagonista. La novela de Durante está por tanto constituida por el conjunto de los textos reelaborados por Teodora, que vuelve a recorrer los episodios pasados y presentes de su propia existencia.<sup>3</sup> En la creación artística se alternan recuerdos y reflexiones de la vida de la escritora. La distinción entre los dos ámbitos está indicada por la utilización de un doble código lingüístico a partir de *Il primo racconto* (p.13): la cursiva está reservada a la parte biográfica, la letra redonda a la ficticia.<sup>4</sup> Las meditaciones personales están conectadas, según una relación de interdependencia, con las consideraciones formuladas sobre los relatos.<sup>5</sup> De este modo, la unión ficción/realidad<sup>6</sup>, que en los libros precedentes de Durante es una de las temáticas afrontadas, en *Ultima stesura* se convierte en el fundamento de la construcción narrativa.

Lo que estoy escribiendo debería ser el libro que contuviera los frutos de mis competencias específicas: he ahí por qué estoy interesada en recordarlas, antes de comenzar. Porque es importante saber cuáles son realmente. [...] Hay leyes férreas sobre el tipo y el grado de mistificación concedido a quien se propone sacar el conejo de la chistera; leyes que

---

<sup>3</sup> Sharon Wood resalta este aspecto de la novela: “The tale of Teodora herself is interspersed with extracts from her own stories and novels: the interplay between the two levels, as well as between Teodora Francia and the ‘real’ writer, Francesca Durante, portrays ludically and elegantly both the postmodern concern with the fragile boundary between life and literature, and the age-old literary concern with telling a good story” (WOOD, S. (1992): “Writers’ desktop. Writing in a changing world: an interview with Francesca Durante”, *The italianist*. N° 12. pág. 189).

<sup>4</sup> La función de los dos códigos la explica Stefania LUCAMANTE (1995) en el ensayo “La geometría del romanzo: i “grafici narrativi” di Francesca Durante”, *Forum Italicum*, n° 2, vol. 29, págs. 313-323. También en *Sogni mancini* (Rizzoli, Milán, 1996) Durante usa dos tipos de caracteres tipográficos, uno para la narración de la novela y otro para la transcripción de los sueños de la protagonista. El esquema dicotómico sueño/realidad – escritura/vida de *Ultima stesura*.

<sup>5</sup> Sirvan de ejemplo los siguientes pasajes: “El bueno de Butí, en tan total armonía consigo mismo [...]. Una de esas personas que durante su recorrido, ante las innumerables bifurcaciones donde se puede elegir por un lado la vida y por el otro una de las numerosas ofertas alternativas – orgullo, éxito, venganza – cuenta con la sabiduría suprema de elegir siempre la vida.

La vida, la vida. Debería saber qué es la vida, porque yo también he apostado en favor de la vida. Marco y yo tenemos el culto por la vida”; “De este pensamiento no exactamente obsesivo, sino ligeramente molesto, nació el relato que estoy intentando terminar: una historia de semejanza y de diferencia, creo, y me gustaría dedicarla a mi amor-enemigo”; “Quizás porque también yo he cometido durante años el mismo pecado que mi protagonista, que es el no saber separarse de lo que no se ama. Él debería amar a Marcela y dejar los libros. Yo he empleado años en entender que tenía que escribir y seguir por mi cuenta” (DURANTI. (1991): *Op. cit.* págs. 17, 51, 86). La traducción es mía.

<sup>6</sup> Esta correlación se destaca continuamente: “Marco me ha contado un pequeño episodio que ha acontecido realmente, y mientras lo escuchaba he empezado repentinamente a comparar los acontecimientos reales con la narración arbitraria que podría hacer de él, disponiéndolos en una secuencia oportuna, ordenándolos de acuerdo a una estructura significativa

Ha sido un terrible descubrimiento: las cosas por sí solas no quieren decir nada, no sirven para nada, no enseñan nada. Sólo la representación que se da de ellas consigue descodificar el caos reflejándolo en una imagen dotada de forma y de sentido”; “Con la narrativa no se sabe nunca dónde termina la verdad y donde comienza la invención”; “Me pregunto cuántas otras cosas que creía haber oído me las he inventado en realidad” (*Ibidem*. págs. 13-14, 95, 111). La traducción es mía.

no se pueden escribir, ni decir al oído y que sólo ciertas virtudes menores, oportunamente surtidas – buen gusto, sentido común, pudor – consienten intuir y aplicar.<sup>7</sup>

En la metanarración que se determina se instauran referencias internas entre los ocho relatos y entre éstos y la novela misma<sup>8</sup>. Los textos son presentados en una última redacción por Teodora que, en el doble papel de autora-escritora y protagonista-narradora<sup>9</sup>, de sujeto narrador y objeto narrativo, está en el centro de una *mise en abyme*. Tal técnica hace emerger al texto de sí mismo, lo liga a lo particular, lo desvela en todos sus detalles, saca a la luz las potencialidades escondidas y, al hacer esto, pone en duda la eternidad de esos contenidos. Pero al mismo tiempo muestra lo que en la obra terminada no se ve, el proceso de composición que la ha llevado a ser lo que es. El paradigma imitativo se ha interiorizado: de “imitación” de lo divino a “imitación” de sí mismo, el texto estudia y refleja sus propias relaciones con el mundo y con el pasado.<sup>10</sup>

La obra queda estructurada en una densa red de referencias temáticas que facilitan las relaciones de intertextualidad y metatextualidad. Son frecuentes las referencias a la escritura, introducidas a través de observaciones sobre el procedimiento creativo y sobre los instrumentos empleados (la pluma, la máquina de escribir y el ordenador).

Pero el abogado Righetta no quiere ayudarme. Debería manifestarse de algún modo, para cerrar el cerco. [...]

Pero el hecho es que no puede ser. Quisiera... Pero no puedo. La historia no quiere saber nada de un final así. Se me escapa de la mano hacia otra dirección.

Me gusta usar un Yo Narrador masculino; me gusta escribir sobre una mujer que no pueda ser de ningún modo una proyección mía. Un personaje que no soy yo habla de un personaje que no soy yo.

[...] nadie entiende los símbolos que yo diseminé conscientemente en mis páginas, y todos encuentran otros que ni siquiera me han pasado por la cabeza. Y quién sabe si no es un bueno:

---

<sup>7</sup> *Ibidem*. pág. 10. La traducción es mía.

<sup>8</sup> La “línea media”, buscada por Teodora, es el argumento en torno al cuál se construye la narración del primer relato, titulado *La porta di mezzo*. “Para terminar el relato me quedan pocas líneas, que aún no he escrito, pero que sé, más o menos, cómo deberían ser. Todo se relaciona con los rangos, gracias al abogado Righetta, que, en su cordura – tan eficazmente representada por su naturaleza de inexistente punto medio [...]” (*Ibidem*, pág. 26). La traducción es mía. La relación madre/hija es uno de los vínculos afectivos descritos en la narración central (entre la escritora y sus hijos, entre la misma y su madre) y brevemente en el texto *La Milanese. Il settimo racconto*, sin título, es autobiográfico (se retoma el tema del equilibrio): para la narración metanarrativa con toda la novela cfr. LUCAMANTE. *Op.cit.* pág. 320.

<sup>9</sup> Teodora es la autora de los textos que escribe (en *Il settimo racconto* cubre también la función del yo narrador) y la protagonista-narradora de *Ultima stesura*. Relaciones posteriores pueden establecerse con la autora de la obra (Francesca Duranti): cfr. nota 1.

<sup>10</sup> D’AGATA D’OTTAVI, S. (1990): “Specularità e parodia: la *Mise en abyme* in “The Nun’s Priest’s Tale” di Chaucer”, IZZO, D. *Il racconto allo specchio. Mise en abyme e tradizione narrativa*. Roma, Nuova Árnica. pág. 41. Texto ejemplar para el estudio de la *mise en abyme* es el de DÄLLENBACH, L. (1977): *Il racconto speculare. Saggio sulla ‘mise en abyme’*. Parma, Pratiche, 1987 (reeditado en 1994). La traducción es mía.

el último sucedáneo de la espontaneidad perdida es quizás la montaña de equívocos que se acumula entre el autor y los lectores. Un bosque más que una montaña: un bosque donde, dándole gracias al cielo te puedes perder en él, y donde se puede – por tanto – recibir de vez en cuando la sorpresa de volverte a encontrar.

[...] es la profecía, en su dosis exacta, ni mucho ni poco, el secreto de narrar. Encender una señal pequeñísima, pero que pueda ser percibida, quizás de forma subliminal, por todos los lectores, o al menos por los más sensibles.<sup>11</sup>

Los detalles del personaje que asume consistencia independientemente del autor, del relato que se desenvuelve en modo diverso a la voluntad del escritor, son de inspiración pirandelliana. Teodora, reflexionando sobre la práctica de la escritura, se detiene en la relación autor/lector, destacando las problemáticas inherentes a la interpretación y a la recepción.

Con *Ultima stesura* Duranti recupera por tanto el filón metanarrativo que tuvo en los años Cuarenta su mayor desarrollo en Italia. La metanarrativa está, por otro lado, estrechamente relacionada con la subjetividad femenina, como ha evidenciado Marina Zancan:

Narrar la escritura propia es un tema que, por la subjetividad femenina, se fundamenta en las inquietudes del imaginario propio, y las representa; pero que al mismo tiempo se confirma, más allá de la provincia italiana, en una cultura europea a la que estas mujeres, intelectualmente desvinculadas de los confines de una reflexión ideológica y de los límites de la pertenencia a una clase intelectual, y por tanto itinerantes, además de plurilingües, se acercan con curiosidad y familiaridad.<sup>12</sup>

La novela se configura como representación de la escritura, cebando un mecanismo de autoreflexividad o autoreflejo del texto.

Una *mise en abyme* es un espejo. El espejo posee la atracción de la paradoja. La noción sobre la que se basa la metáfora del espejo, la de la *reflexión*, es también paradójica. [...] La confrontación dramática con lo *idéntico* a través de la percepción de lo *diferente* se pone en escena en la *mise en abyme*. La identidad se construye a través de una dialéctica de la unicidad y de lo idéntico. Ahora, la *mise en abyme* es única en la medida en que narra metatextualmente su propia versión de la historia, su propio relato, incluso repitiendo la historia. Además, integra el reflejo situado en el umbral entre lo pre-simbólico y la reflexión post-simbólica. En el espejo el sujeto se reconoce como tema, a través de la mutua focalización del sujeto que se está mirando en el espejo y del sujeto reflejado. En la reflexión intelectual, el sujeto-locutor reflexiona sobre su propio estatuto, convirtiéndose así en objeto, y por ello, radicalmente diferente. [...].

---

<sup>11</sup> DURANTI. (1991): *Op. cit.* págs. 26, 38, 78-79, 82. La traducción es mía.

<sup>12</sup> ZANCAN, M. (1998): *Il doppio itinerario della scrittura. La donna nella tradizione letteraria italiana*. Turín, Einaudi. pág. XXIX. La traducción es mía.

Una de las características de la *mise en abyme* es, al mismo tiempo, su movimiento regresivo.[...] Este movimiento destruye toda linealidad del texto [...].<sup>13</sup>

La narración no sigue, de hecho, un desarrollo lineal, sino que se desenreda a través de un cruce entre pasado y presente. La obra tiene una estructura circular externa garantizada por la recurrencia de algunas temáticas. La búsqueda de equilibrio, explicitada al principio y subrayada en otras ocasiones, se confirma en la última página:

Pero señores, les pido que no se distraigan justamente ahora, y que no dejen que la extraordinaria apropiación del detalle les disuada del conjunto, haciéndoles olvidar el evento más importante, es decir, la recomposición del equilibrio, el cierre, justo en el mismo punto, del círculo más amplio, de modo que todo vuelva a su lugar (p. 164)

El nexo escritura/vida, expuesto en el *incipit* es también examinado al final del libro:

No puedo vivir sin escribir. No puedo escribir sin vivir. No puedo vivir y escribir al mismo tiempo [...] Vivir significa dejarse atrapar por las cosas, sumergirse; escribir significa quedarse fuera, con un antejo, o un microscopio. He ahí por qué debo alternativamente ir a buscarme e ir a perderme, siempre en condiciones de nostalgia por la otra cosa. [...].<sup>14</sup>

Por último, la interacción de un recuerdo infantil (la rueda hecha por la niña Teodora en la playa de Forte dei Marmi) al principio y al final de la novela (pp. 9 y 163-164).

Dentro de este planteamiento, el relato continúa a trocitos con la intersección de planos narrativos<sup>15</sup> que aseguran la continuidad de circularidad-fragmentación.

La recíproca interferencia de los niveles conlleva al doble reflejo de la diégesis en el texto y del texto en la diégesis.<sup>16</sup> Este tipo de *mise en abyme*, que no está concentrada en una parte de la obra sino que está diseminada en toda su extensión, justifica la definición de *metafiction*. El lector participa en la creación literaria, colaborando con el autor.

Esta alterada relación obra/lector promueve una lectura que es, más que nunca, proceso de creación de sentido, actividad existencial que implica a la vida “real” del lector y abroga las convenciones que dividen el texto del extratexto.

La *mise en abyme* como metáfora de la creación implica no sólo al lector sino también al autor que, en la actividad poética de los personajes, refleja su propio acto creativo. De este

---

<sup>13</sup> BAL, M. (1985): “Ruth o come ammettere l’amore preliminare a proposito d’un particolare”, P. MAGLI (*a cargo de*), *Le donne e i segni. Scrittura, linguaggio, identità nel segno della differenza femminile*. Ancona, Il varoro editoriale. págs. 148-149. La traducción es mía.

<sup>14</sup> DURANTI. *Op.cit.* pág.161. La traducción es mía.

<sup>15</sup> El procedimiento es delineado irónicamente por la misma Teodora: “He narrado la historia de una que escribe la historia de uno que escribe un relato mientras intenta vampirizar a otro escritor con el fin de extraer una novela de sus reacias visceras. Hemos llegado a la cuarta potencia del meta-meta” (*Ibidem*. pág. 160). La traducción es mía.

<sup>16</sup> Para la aplicación específica de la *mise in abyme* cfr. INCOLLINGO, L. (1990): “A Set of Polished Mirrors”: The wings of the Dove of Henry James”. IZZO. *Op. cit.*. págs. 91-121.

modo, las creaciones narrativas de los personajes se convierten en mimesis de segundo grado, metáfora de otra metáfora, la constituida por el texto con respecto a la realidad.<sup>17</sup>

La especularidad narrativa es evocada en la cubierta de la novela en la que se representa una mujer que observa en el espejo su propia imagen reflejada para pintar su autorretrato. La reproducción artística alude a la unión entre la realidad y la ficción literaria. Los tres rostros femeninos (real, reflejo y pintado) corresponden a las tres diferentes formas de concebir la realidad por parte del escritor: la realidad efectiva, la que se percibe en el acto de la modificación y la remodificada en el paso de la percepción a la narración.

El espejo, además de constituir la metáfora estructural del libro, comparece de manera repetida como motivo diegético, garantizando al personaje el reconocimiento de su propia subjetividad. La formación del “yo” es el centro de la teoría lacaniana conocida a propósito como “la fase del espejo”.

Basta entender la fase del espejo *como una identificación* en el sentido completo que el análisis da a este término: es decir, como la transformación llevada a cabo en el sujeto cuando asume una imagen, - cuya predestinación a este efecto de fase está ya indicada por el uso, en la teoría, del antiguo término de *imago*.

La función de la fase del espejo se presenta, por tanto, según nuestra opinión, como un caso particular de la función del *imago*, que es la de establecer una relación del organismo con su realidad [...].<sup>18</sup>

La fase del espejo, que se relaciona con el narcisismo primario de Freud, es el punto de partida para la toma de conciencia de la identidad individual (simbolizada por el mito de Narciso). Para Paola Russo el reflejarse es “el acto de crearse y de hablarse como yo. [...] la posibilidad de ver la propia imagen recreada en el espejo se convierte automáticamente en la posibilidad de hablarla y de afirmar la identidad”.<sup>19</sup>

El proceso también ha sido examinado en época contemporánea por Umberto Eco quien, partiendo de la experiencia infantil, se adentra en especulaciones técnico-científicas sobre el valor

---

<sup>17</sup> *Ibidem.* págs. 110-111. La traducción es mía.

<sup>18</sup> LACAN, J. (1949): “Lo stadio dello specchio come formatore della funzione dell’io”, ID., *Scritti* (1966); a cargo de G. Contri, Turín, Einaudi, vol. I, 1974. págs. 88 y 90.

<sup>19</sup> RUSSO, P. (1981): “Sylvia Plath. Lo specchio, metafora del farsi poetico, en Donne/letteratura”, *Nuova corrente*, nº 86, Año XXVIII, septiembre-diciembre, págs. 552-553. La conexión espejo/identidad también la estudia Giulio Guidorizzi quien, remitiéndose a la cultura de la Antigua Grecia, incluye la imagen especular en la categoría del *èidolon* “Ciò che i Greci definivano *èidolon*, in sostanza, appare affine alla categoria psicologica che in termini moderni viene definita il «doppio»; esso manifesta in modo tangibile la presenza di una seconda realtà, parallela a quella vivente ma non meno di quella reale e operante” (GUIDORIZZI, G. (1991): “Lo specchio e la mente: un sistema d’intersezioni”, M. BETTINI: *La maschera, il doppio e il ritratto. Strategie dell’identità*, Roma-Bari, Laterza. pág. 36). La traducción es mía.

de las imágenes transmitidas por el espejo. El objeto especular es descrito como un “fenómeno-umbral, que marca los límites entre imaginario y simbólico”:<sup>20</sup>

Nosotros partimos siempre del principio que el espejo “diga la verdad”. [...] Él no “traduce”. Graba lo que le golpea así como le golpea. Él dice la verdad de un modo inhumano, como lo sabe quien – ante el espejo – pierde toda ilusión sobre su propia frescura.

La magia de los espejos consiste en el hecho de que su extensividad-intrusividad no sólo nos permite mirar mejor el mundo, sino también mirarnos a nosotros mismos como nos ven los otros: se trata de una experiencia única, y la especie no conoce nada igual.<sup>21</sup>

Función análoga a la desempeñada por el espejo es atribuida comúnmente al nombre a través del cual el individuo se define a sí mismo. Precisamente al nombre se dedican las primeras páginas de *Ultima stesura*.

Los otros, ¿tienen un nombre? ¿Un nombre seguro, una coraza sin junturas que los revista de pies a cabeza? Me gustaría saberlo.

Mi nombre, en un setenta por ciento, es Teodora Francia. Cuando nací me llamaba Maria Teodora Garrone pero pronto Maria Teodora se convirtió en Mitzi. Seguí adelante con Mitzi Garrone hasta los dieciocho años, después me casé con Carlo y me convertí en Mitzi Ripoli. [...]

Después de un tiempo me enamoré de otro hombre y me fui a vivir con él; entonces [...] me convertí en Mitzi Francia [...]

Hace catorce años publiqué mi primera novela, y lo firmé con parte de mi auténtico nombre de bautismo seguido del apellido de Marco: por tanto Teodora Francia. Con esto había sancionado la unión de mis dos mitades: el vivir y el escribir unidos en la misma afortunada persona. Teodora era el núcleo inalienable – secreto, celoso, solitario, sin sexo y sin edad, multiplicable por mil e por mil millones, pero incurablemente desperejado: participe de todo el mundo pero imposible de acoplar con otro único ser humano. Francia significaba la vida compartida, el milagro cotidiano del amor. Teodora Francia era, por tanto, una que lo tenía todo, qué felicidad. No había calculado que, justo en ese momento, mi unión con Marco terminaría, y que aquel nombre perdería la mitad de su significado apenas se pusiera el negro sobre blanco. Pero ya estaba allí, en la portada del libro, y ya no lo cambié. Ahora las personas se dirigen a mí con uno u otro de mis nombres según el momento en que me han conocido. [...]

Pero yo me llamo – y esto al cien por cien, en el sentido literal de la expresión, en el modo en que yo me llamo a mí misma – Teodora Francia.

Al menos de día. Es sólo de noche que me despierto sin poder recordar mi nombre.<sup>22</sup>

---

<sup>20</sup> ECO, Umberto (1995): « Sugli specchi », ID. *Sugli specchi e altri saggi*. Il segno, la rappresentazione, l'illusione, l'immagine, Milán, Bompiani, (4). pág. 10. N. del T: La traducción es mía.

<sup>21</sup> *Ibidem*. págs. 15 y 16. N. del T.: La traducción es mía.

<sup>22</sup> DURANTI. (1991): *Op. cit.* págs. 7-8. En el ámbito de la onomástica son fundamentales las contribuciones de John Searle, para el que los nombres propios son “ganchos en los que colgar las descripciones”, de Saul Kripke, que reelabora la teoría del “diseñador rígido”, de Claude Calame que confiere al nombre una función narrativa determinada. Cfr. SEARLE, J. R. (1969): *Atti linguistici. Saggio di filosofia del linguaggio*. Torino, Bollati

El nombre asegura a la escritora la unidad de su “persona”, dividida entre una naturaleza originaria (Teodora) y una adquirida (Francia): “Teodora Francia. Con questo avevo sancito l’Unione delle mie due mezze anime: il vivere e lo scrivere ricongiunti nella stessa fortunata persona”. Una unidad que se rompe tras el final del matrimonio con Marco y que la mujer intenta recomponer.

Tanto la relación con Carlo como con Marco se concluyen con la separación, determinada en un caso por el desenamoramiento de la protagonista hacia Marco y en el otro por una fractura dentro de la unión conyugal, causada principalmente por la publicación, por parte de la autora, de la primera novela. Teodora vuelve a evocar de modo especial su segunda unión sentimental “El primero de mis relatos que ha sobrevivido lo suficiente como para poder ser descubierto y hoy día publicado [...] se remonta a cuando vivía en Pieve San Martino con Marco”<sup>23</sup>, (p.13) durante la cuál escribía sólo en ausencia del marido. Ella, teniendo que elegir entre el vínculo conyugal aparentemente feliz y la inclinación literaria, sacrifica en un primer momento su aspiración profesional. Posteriormente es consciente de estar homologada a Marco hasta anular su personalidad. La identificación experimentada por la escritora tiene su correspondencia en el relato *La Milanese* en el que Maria Giulia, privada de individualidad, imita el aspecto y el comportamiento de los que la rodean. Una misma referencia intertextual y metatextual entre la experiencia biográfica de Teodora y las historias narradas aparece en *Campane nuziali* donde se establece la semejanza entre dos personajes femeninos (Eleuteria y la mujer del protagonista).

La dependencia del compañero provoca en Teodora la pérdida de consciencia de su propia subjetividad, desencadenando una crisis de identidad: “poco a poco ya no me acuerdo de mí, día a día me disuelvo, pierdo la memoria de mí misma... Eleuteria ha descubierto su nombre en pocas horas: ¿Cuánto tiempo me haría falta a mí para descubrir el mío?”<sup>24</sup> (p. 68). La separación de Marco permite posteriormente a la mujer reconquistar la autonomía tanto en el plano sentimental como en el plano laboral.

El punto de contacto entre los dos ámbitos lo representa Attilio Radi,<sup>25</sup> un escritor con el que inicia una relación basada en la comunión de intereses (pero privada de amor). El hombre se convierte en el objeto de la “*morbosa curiosità*” de la autora que individúa en la unión casi

---

Boringhieri, 1992; KRIPKE, S. (1980) : *Nome e necessità*. Turín, Boringhieri, 1982; CALAME, C. (1985):

“L’antroponimo greco come enunciato narrativo: appunti linguistici e semiotici”, C.I.D.I. – C.R.S. *Il mondo classico: percorsi possibili*, Rávena, Longo.

<sup>23</sup> N. del T.: la traducción es mía.

<sup>24</sup> N. del T.: La traducción es mía.

<sup>25</sup> El hombre es también un personaje del relato *La carezza di Dio*. En él se inspira Teodora para delinear la figura del joven guarda en *Tantalus*.



incestuosa entre Attilio y su hermana María el motivo de inspiración para una nueva novela del amante. Verificada la imposibilidad de realización del proyecto, Teodora decide escribir personalmente el libro. De nuevo se establece una conexión entre la experiencia de la protagonista y su actividad literaria:

Y, por mi parte, incluso por el hecho de que no tengo ninguna intención de dejarlo, porque he decidido que su gran novela, visto que él no podrá jamás escribirla, intentaré escribirla YO. Cogeré prestado su dragón, que ya conozco tan bien, lo haré mío e intentaré sacar algo de él. [...] Y mientras tanto, la historia del guarda, a través del juego de espejos de la metáfora, me mantiene cercana al argumento, enseña a mi imaginación a mirar en el abismo que existe entre el ser y el hacer, y adiestra a mi profesión a recorrer para recorrer el camino al revés, no entre el producto literario y el autor que hay detrás – como hacen los literatos – sino entre el talento del autor y lo que podría producir y que no producirá jamás, impedido por el miedo, por la pereza, a veces por una misteriosa estupidez.<sup>26</sup>

Escritura y vida forman un binomio indivisible para Teodora, así como para Duranti quien, a través de *Ultima stesura*, recorre las etapas del difícil proceso de emancipación que marca la existencia de toda escritora.

(Traducción en castellano de María del Carmen Sánchez González)

---

<sup>26</sup> DURANTI. (1991) *Op. cit.* pág. 158.