

Gli stereotipi (s)fatati: su «La densidad de las palabras» di Luisa Valenzuela

Sabrina Costanzo
Università degli Studi di Catania, Italia

Abstract In “La densidad de las palabras”, as in all the stories that make up the section “Cuentos de Hades” – which is part of the collection meaningfully entitled *Simetrías* –, Luisa Valenzuela builds her plot starting from that of a well-known fairy tale by Perrault. The Argentine novelist, while reproducing almost faithfully the facts of the French author’s text, proposes them from a different perspective, obtaining the effect of reversing their meaning and message, in order to highlight and overcome the strict gender stereotypes that the traditional story transmits.

Keywords Luisa Valenzuela. Women’s fiction. Gender. Fairy tale. Stereotypes.



Peer review

Submitted 2022-03-22
Accepted 2022-09-23
Published 2022-12-16

Open access

© 2022 Costanzo | 4.0



Citation Costanzo, S. (2022). “Gli stereotipi (s)fatati: su «La densidad de las palabras» di Luisa Valenzuela XXI”. *Rassegna iberistica*, 45(118), 283-294.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2022/19/005

Nel 1949, Simone de Beauvoir scriveva, com'è noto, che donna non si nasce, ma lo si diventa, sintetizzando in questa breve quanto efficace asserzione la tesi di cui si sostanzia l'intera, celeberrima opera dal titolo *Il secondo sesso*, tesi secondo cui la distinzione di genere e, in particolare, il concetto - lo stereotipo - di femminile non sono frutto di un determinismo biologico - inalterabile - ma devono intendersi come dei costrutti sociali e culturali che, in quanto tali, possono - devono - essere ripensati e rivisti.

Se la nozione di 'donna', se le caratteristiche e le prerogative che a tale figura si attribuiscono sono, come afferma la filosofa francese, il risultato di una serie di condizionamenti determinati dal contesto, per comprendere i meccanismi che presiedono al perpetuarsi dello stereotipo, è opportuno prendere le mosse dal rapporto che intercorre tra individuo e società. Bisogna insomma partire da quel processo mediante il quale il singolo si insedia nella collettività, vale a dire da ciò che è comunemente indicato come 'socializzazione'. Peter e Brigitte Berger definiscono tale processo come una «imposizione di modelli sociali sul comportamento» (1975, 60) e ritengono che esso sia determinante nella costruzione della biografia dell'individuo, in quanto attraverso la socializzazione - in particolare quella primaria, che si realizza prevalentemente all'interno della famiglia - l'io interiorizza la realtà sociale oggettivata, facendo propri i valori e le norme che la governano. In altre parole, la socializzazione è l'iniziazione dell'infante a un modello e a un mondo che diventano il suo modello e il suo mondo.¹

A partire da queste considerazioni, si può osservare, d'accordo con Ruspini, che «la costruzione sociale e storica delle differenze di genere e la formazione dell'identità e dei ruoli maschili e femminili hanno usato come canale privilegiato [proprio] il processo di socializzazione primaria» (2003, 54). Già nel corso dei primissimi anni di vita, l'individuo acquisisce le competenze sociali di base, introiettando un immaginario collettivo fatto di valori, ruoli, norme e credenze, nonché di aspettative che, tra le altre cose, concernono i modelli di maschile e femminile da soddisfare.²

1 Naturalmente, i piccoli non possono avere cognizione dell'esistenza di modelli alternativi a quelli che vengono loro imposti e, pertanto, percepiscono questi ultimi non come relativi, bensì come assoluti. Solo molto più tardi nel percorso di maturazione, scoprono che il loro mondo non è il mondo, ma uno dei mondi possibili, e solo a quel punto possono riconoscere la relatività dei modelli a cui si ispirano (Berger, Berger 1975, 60-1).

2 Si tratta di ciò che Judith Butler (2009, xi) definisce 'performatività del genere': «When a child is 'gendered', that child receives an enigmatic demand or desire from the adult world; the primary helplessness of the child is, in this case, a profound confusion or disorientation about what it is that gender means, or should mean, and a confusion as well about to whose desire the desire for gender belongs. If what 'I' want is only produced in relation to what is wanted from me, then the idea of 'my own' desire turns out to be something of a misnomer. I am, in my desire, negotiating what has been wanted of me».

Tra i canali per mezzo dei quali tale immaginario viene tramandato, un ruolo di rilievo è indubbiamente quello giocato dalle fiabe. Nel suo volume dal titolo *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, Bettelheim afferma che questa tipologia di racconti:

[se expresa] de un modo que alcanza la mente no educada del niño [...]. Aplicando el modelo psicoanalítico de la personalidad humana, los cuentos aportan importantes mensajes al consciente, pre-consciente e inconsciente, sea cual sea el nivel de funcionamiento de cada uno en aquel instante. Al hacer referencia a los problemas humanos universales, especialmente aquellos que preocupan a la mente del niño, estas historias hablan a su pequeño yo en formación y estimulan su desarrollo [...]. (Bettelheim [1975] 2020, 12)

Le fiabe concorrono dunque in maniera determinante a plasmare le menti dei soggetti a cui sono destinate. Esse, tuttavia, lungi dal rappresentarsi come territori neutrali, divengono sovente veicolo di rigidi stereotipi tra i quali spiccano, innegabilmente, quelli di genere.

Basti pensare allo schema attanziale che funge da comune denominatore a buona parte delle favole più note, e che vede la diegesi articolarsi intorno a una figura femminile, solitamente dotata di grande avvenenza, che è vittima di un destino avverso al quale potrà sottrarsi solo grazie all'intervento salvifico di un principe azzurro valoroso e temerario. In queste narrazioni, il maschile è associato all'azione, al comando, all'ambizione, all'indipendenza; il femminile, al contrario, si distingue per l'emotività, la gentilezza, la subordinazione.³ Anche la categoria dello spazio contribuisce a polarizzare la coppia maschile/femminile su una relazione oppositiva, rappresentando i luoghi aperti (vale a dire gli spazi del pubblico, del sociale) come appannaggio esclusivo dell'uomo, mentre la donna viene relegata all'ambito domestico, privato. A proposito dei ruoli e delle funzioni di genere che le fiabe hanno il compito di tramandare, Zipes osserva che:

Il protagonista errante lascia sempre la casa per ricostruirne un'altra. Lungo la strada l'eroe maschio diventa bello e impara a essere attivo, competitivo, industrioso, furbo e conquistatore. Il suo scopo è il denaro, il potere e una donna (intesa anche come proprietà). La sua giurisdizione è il mondo intero. La sua felicità dipende dal giusto utilizzo del potere. L'eroina impara ad essere passiva, obbediente, pronta al sacrificio, capace di lavorare sodo,

³ Elena Gianini Belotti, nel suo libro dal titolo *Dalla parte delle bambine. L'influenza dei condizionamenti sociali nella formazione del ruolo femminile nei primi anni di vita* (1973), è meno indulgente nel giudicare le protagoniste di queste narrazioni, definendole passive, inette, inclini al servilismo.

paziente e onesta. Il suo scopo è la ricchezza, i gioielli e un uomo che protegga i suoi diritti di proprietà. La sua giurisdizione è la casa o il castello. La sua felicità dipende dalla conformità alla regola patriarcale. (Zipes [1983] 2006, 114)

Nel racconto dal titolo «La densidad de las palabras», Luisa Valenzuela si appropria del modello narrativo sin qui delineato sottoponendolo a un processo di rielaborazione e di rovesciamento che ha il chiaro scopo di denunciare e mettere in crisi gli stereotipi che esso veicola.

«La densidad de las palabras» è il quarto dei sei racconti di cui consta «Cuentos de Hades», una sezione inclusa nel volume intitolato *Simetrías* (1993). Si tratta di sei narrazioni brevi nelle quali si può, pressoché immediatamente, riconoscere una rivisitazione delle storie per bambini pubblicate da Charles Perrault nel 1697. Ciascuna di esse cela innegabilmente un'intenzione di tipo politico, e contribuisce, in termini di Areta, a «revelar y desvelar la tragedia de Argentina durante la durísima época de la dictadura (1976-1983)» (2007, s.p.).

Non è, tuttavia, su questo aspetto che nel presente lavoro si intende focalizzare l'attenzione, quanto piuttosto sulla destrutturazione dei paradigmi tipici della società patriarcale che l'autrice realizza all'interno dei testi. Regazzoni, in proposito, afferma che:

Delineados en un marco teórico posmoderno y considerando que el concepto de una escritura femenina va ligado a una actitud de resistencia y trasgresión ante los códigos patriarcales del género y la sexualidad, los *Cuentos de Hades* representan una mirada deconstructiva de los modelos de comportamiento femenino de sumisión y dependencia persistentes en los cuentos de hadas tradicionales. (Regazzoni 2021, 91)

Significativa appare, allora, la scelta di inserire queste narrazioni in una raccolta che reca il titolo di *Simetrías*. Se si rammenta il principio basilare secondo il quale due elementi si definiscono simmetrici quando appaiono perfettamente uguali ma al contempo inversi, come avviene nel caso di una figura riflessa allo specchio, si può individuare nel primo degli elementi paratestuali una imprescindibile chiave di lettura: i «Cuentos de Hades» restituiscono un'immagine speculare delle fiabe a cui si ispirano, vale a dire che le riproducono ma al contempo ne rovesciano il significato e il messaggio.⁴ D'altra parte, questo ribaltamento è denunciato anche dal titolo della sezione, nel quale la sostituzione vocalica operata da Valenzuela trasfor-

⁴ A proposito dell'importanza che l'elemento dello specchio acquista nelle sei narrazioni, si vedano Magnarelli 1995 e Areta 2007.

ma il regno delle fate (*hadás*) nel regno degli inferi (*Hades*), istituendo implicitamente una analogia tra i due.⁵

«La densidad de las palabras» è la rivisitazione del racconto di Perrault intitolato «Le fate». Nella fiaba francese, una vedova assegni alla minore delle sue due figlie - giovane gentile e bella per la quale, tuttavia, nutre una manifesta avversione - «ogni sorta di fatiche» (Perrault [1697] 1957, 26) e, tra queste, l'incombenza di recarsi quotidianamente ad attingere acqua alla fontana. Un giorno, dopo aver dato da bere a una fata che le è apparsa nelle vesti di un'anziana mendicante, la ragazza riceve da costei un dono: insieme a ogni parola pronunciata, dalla sua bocca uscirà un fiore o una pietra preziosa. Appreso il prodigio, la madre decide di mandare anche la maggiore e prediletta delle figlie a incontrare la fata, che questa volta si presenta come una facoltosa dama. Le sue inaspettate vesti ingannano la giovane che rifiuta di aiutarla ed è così punita: ogni volta che aprirà bocca, insieme alle parole, ne verranno fuori rospi e serpenti. La madre, infuriata, attribuisce la responsabilità dell'accaduto alla figlia minore e la caccia di casa, costringendola a rifugiarsi nella foresta, dove la giovane incontra il figlio del re che se ne innamora e la sposa. La maggiore, anch'essa successivamente abbandonata dalla genitrice, sarà invece condannata ad andare a morire nel bosco.

Nel suo racconto, Valenzuela riproduce fedelmente la trama della fiaba; eppure, sin dall'*incipit* possono apprezzarsi delle novità che, sebbene non alterino la dinamica dei fatti, li presentano immediatamente sotto una nuova luce. «La densidad de las palabras» inizia nella maniera che segue:

Mi hermana, dicen, se parecía a mi padre. Yo -dicen- era el vivo retrato de mi madre, genio y figura. "Como todo el mundo quiere generalmente a quien se le asemeja, esta madre adoraba a su hija mayor y sentía al mismo tiempo una espantosa aversión hacia la menor. La hacía comer en la cocina y trabajar constantemente". Así al menos reza el cuento, parábola o fábula, como quieran llamarlo, que se ha escrito sobre nosotras. (Valenzuela 1998, 80)

Il primo radicale rovesciamento operato dall'autrice riguarda l'istanza dell'enunciazione: come si evince già dal possessivo («mi») che inaugura la narrazione, quest'ultima non è più affidata a una voce esterna, ma a farsene carico è la maggiore delle sorelle, che assurge a protagonista-narratrice di una vicenda della cui notorietà si dimo-

⁵ Nell'opinione di Noguerol, la sezione «Cuentos de Hades» è una «revisión novedosa y provocadora de los más conocidos cuentos maravillosos que, de acuerdo con su título, demuestra cómo estos relatos han surgido directamente del *infierno* con el fin de someter a la mujer» (2017, 236).

stra consapevole e sulla quale intende offrire il proprio, inedito punto di vista. Secondo una prassi ricorrente nei «Cuentos de Hades»,⁶ Valenzuela propone, dunque, gli avvenimenti da una prospettiva non convenzionale, scomoda, irriverente, che attinge a una dimensione tacitata nelle fiabe alle quali si ispira: quella dell'alterità.⁷

Com'è da aspettarsi, questa variazione si ripercuote significativamente sull'impianto della narrazione, a cui la protagonista dà seguito in un momento successivo alla cacciata dalla casa materna. Dall'esilio nel bosco a cui è stata condannata, la ragazza recupera analetticamente gli antefatti, allo scopo di correggere «el tal cuento» (Valenzuela 1998, 80) che su di essi si basa. Il personaggio appare, pertanto, cosciente della natura letteraria della sua storia (Suárez Hernán 2021, 70), e sottolinea il carattere ipertestuale della propria narrazione, attraverso i ripetuti rimandi alla fonte, ma anche per mezzo dell'iterazione di un «dicen» che, mentre ribadisce l'esistenza dell'ipotesto, lascia presagire quella presa di distanza e quell'atteggiamento critico rispetto allo stesso che emergeranno in maniera sempre più manifesta, a mano a mano che la trama procede. Il passaggio sopra citato continua, infatti, nella maniera che segue: «Se lo puede tomar al pie de la letra o no, igual la moraleja final es de una perversidad intensa y mal disimulada» (Valenzuela 1998, 80). Nel racconto tradizionale degli eventi, che pure ripropone in maniera puntuale, la giovane integra, dunque, delle considerazioni che da subito assumono il tono di un'invettiva contro il sistema di valori su cui il racconto stesso si regge. Il primo elemento sul quale la protagoni-

6 È opportuno sottolineare che molti degli espedienti formali e dei rimandi simbolici ai quali Valenzuela fa ricorso nel testo in esame si ripetono anche in altri racconti della sezione. La variazione dell'angolo di ripresa che la scrittrice opera, dando voce a chi generalmente ne è privo, non caratterizza solo «La densidad de las palabras», ma è elemento distintivo anche di «La llave» e, come può evincersi sin dal titolo, di «Si esto es la vida, yo soy Caperucita Roja». In quest'ultimo testo, inoltre, si assiste a una rielaborazione della simbologia legata allo spazio del bosco che è analoga a quella che, come si vedrà, è possibile rilevare nel racconto oggetto di studio. Ancora, le rivendicazioni del diritto alla parola e all'atto narrativo di cui, tra le altre cose, si rende protagonista l'ultima moglie di Barbablù in «La llave» fanno eco a quelle, sulle quali si rifletterà più avanti, portate avanti dalla narratrice di «La densidad de las palabras». Il ripetersi di questi elementi - formali e semantici -, mentre conferisce coerenza e coesione alla sezione «Cuentos de Hades», produce l'effetto - di certo, rispondendo a una strategia volutamente messa in atto da Valenzuela - di rafforzare i temi e il messaggio di cui i racconti sono veicolo.

7 Sulla maniera in cui, all'interno della cultura patriarcale, il femminile è stato costruito nei termini di 'Altro' rispetto al maschile, basti ricordare le considerazioni di Simone de Beauvoir. La studiosa segnala come la riflessione sull'alterità - divenuta centrale nel pensiero filosofico moderno, in quanto passaggio imprescindibile ai fini della conoscenza e della definizione del sé - sia stata estesa in maniera impropria alla sfera della sessualità e abbia finito per suffragare la visione androcentrica del reale, legittimando la gerarchizzazione della dicotomia uomo-donna: «la mujer se determina y se diferencia con respecto al hombre, y no a la inversa; ella es lo inessential frente a lo esencial. El es el Sujeto, es el Absoluto: ella es la Alteridad» (Beauvoir 2002, 50).

sta si sofferma a riflettere è il ruolo disimpegnato nella vicenda dal personaggio fiabesco per antonomasia, la fata:

Porque hada hubo, según parece. Un hada que se desdobló en dos y acabó mandándonos a cada una de las hermanas a cumplir con ferocidad nuestros destinos dispares. Destinos demasiado esquemáticos. Intolerables ambos. (Valenzuela 1998, 80)

Le affermazioni della narratrice inducono a mettere in discussione la figura della fata e ne suggeriscono una rilettura in chiave allegorica, in virtù della quale è possibile riconoscerci l'incarnazione del rigido schematismo tipico del sistema patriarcale. È quanto si evince dal ridimensionamento dell'importanza intrinseca del personaggio, prodotto dal dubbio - seppure momentaneo - che la protagonista solleva circa il suo reale intervento nei fatti («hada hubo, según parece»). L'attenzione si concentra, di contro, sul ruolo attanziale a cui la creatura leggendaria assolve, e in particolare sulla duplice intenzionalità in funzione della quale ella agisce: l'atteggiamento premiale che la fata dimostra nei confronti della sorella minore - che le si rivolge in maniera docile e remissiva - e, viceversa, quello punitivo che riserva alla maggiore - la cui condotta è sprezzante e ribelle - possono intendersi come il frutto e l'emblema di una cultura sessista, tesa a promuovere un paradigma del femminile indissolubilmente associato alla condizione di subalternità.

La maggiore o minore adesione al modello di donna socialmente atteso diviene, naturalmente, il discrimine per la definizione delle due ragazze all'interno di coppie dicotomiche quali buona/cattiva, gentile/scortese, umile/orgogliosa. Alla natura artificiosa di tali opposizioni la protagonista accenna in più di un'occasione; dapprima, in un passaggio che non sembra scevro di sarcasmo, cerca di fare memoria del peccato di superbia del quale si sarebbe asseritamente macchiata:

Ya no recuerdo en cuál de mis avatares ni en qué época cometí el pecado de soberbia.

Tengo una vaga imagen de la escena, como en sueños. Me temo que no se la debo tanto a mi memoria ancestral como al hecho de haberla leído y releído tantas veces en versiones varias. (Valenzuela 1998, 81)

Successivamente, avvalendosi di toni più gravi, lamenta di essere suo malgrado protagonista di una «historia de escisiones que a mí me difama» (83).

L'eloquio della narratrice va dunque nella direzione di scardinare uno stereotipo del quale riconosce come vittima non soltanto se stessa, ma anche la sorella: è quanto dimostra la premura con cui smen-

tisce la presunta disparità dei destini toccati rispettivamente all'una e all'altra, definendoli egualmente intollerabili.

La più giovane delle ragazze - la 'virtuosa' delle due - è colei alla quale, canonicamente, spetta in premio il lieto fine, vale a dire un riconoscimento e un'approvazione sociali che sono simbolicamente sanciti dal matrimonio con il principe e dalle aspettative di un futuro di felicità. In «La densidad de las palabras», tuttavia, la neoprincessa è rappresentata ben oltre quel 'vissero felici e contenti' su cui si chiude il racconto popolare, e appare condannata a una vita di isolamento e di tedio condotta tra le mura di un castello che, diversamente da quanto avviene nell'immaginario tramandato dalle fiabe, si rappresenta come uno spazio disforico, come il luogo della reclusione e dell'assoggettamento. All'interno della fortezza, la sorella minore non sperimenta una situazione di sicurezza, di protezione; al contrario, deve muoversi con grande cautela, «para no rodar por culpa de una perla o para no cortarse la lengua con el filo de un diamante» (Valenzuela 1998, 84). Le parole della giovane, capaci di costituire una minaccia anche per lei che le pronuncia, sono evidentemente quelle che la cultura egemonica riconosce come consone alla figura della donna; sono pertanto definite «redondas, femeninas» (1998, 83), e presentate come una ricchezza che ciascun uomo aspira a possedere. Il principe, emblema del potere maschile, si configura allora come il padrone indiscusso delle verbalizzazioni della moglie (Collette 2018, s.p.), di un discorso che «solo le interessa por su valor de cambio» (Valenzuela 1998, 84), che si rappresenta come altro rispetto a una comunicazione autentica tra i coniugi e che relega la sposa a una condizione di solitudine e di frustrazione.

D'altra parte, la sorella maggiore, alla quale spetta in sorte l'esilio nel bosco, è anch'essa condannata a una condizione di emarginazione e di solitudine, che la madre predice immediatamente dopo il sortilegio della fata: «nunca te casarás, hablando como hablas actualmente, bocasucia» (Valenzuela 1998, 81). Anche in ragione dell'epiteto con cui la genitrice apostrofa la figlia, Gwendolyn Díaz (1995) propone una efficace lettura del racconto a partire dai concetti di contaminazione e di abiezione elaborati, rispettivamente, da Mary Douglas e da Julia Kristeva, dimostrando come la natura ripugnante delle creature emesse dalla bocca della protagonista alluda all'impurezza - all'inammissibilità - attribuita a ogni atteggiamento contestatario e critico nei confronti dell'ordine precostituito.

I rospi e i serpenti a cui la narratrice dà vita - il suo discorso anticonvenzionale - spaventano e allontanano gli uomini, condannandola a un isolamento che la giovane patisce e di fronte al quale, in un primo momento, vacilla. Dichiara invero di voler emulare la sorella e, emulando di fatto un altro celeberrimo racconto tradizionale, bacia qualcuno dei suoi ranocchi nella speranza che si trasformi in principe; i tentativi, tuttavia, risultano vani:

No obtengo resultado, no hay príncipe a la vista, los sapos siguen sapos y salidos como salen de mi boca quizá hasta pueda reconocerlos como hijos. Ellos son mis palabras. Entonces callo. Solo la lagartija logra arrancarme una sonrisa. Sé que no puedo atraparla y ni pienso en besarla. Sé también que de ser hembra y bajo ciertas circunstancias podría reproducirse solita por simple partenogénesis, como se dice. (Valenzuela 1998, 83)

Nel brano succitato si può, tra l'altro, riconoscere un rimando a un tema precipuo e controverso della battaglia femminista: quello che concerne l'esperienza della maternità. Com'è noto il movimento femminista, soprattutto ai suoi albori, ha sovente rifiutato attributi tradizionalmente ritenuti pertinenti al femminile e al materno, reputandoli incompatibili con le rivendicazioni di uguaglianza che portava avanti (Kristeva 1995, 349). Valenzuela pare, di contro, voler restituire rilievo alle dimensioni dell'affettività e della maternità, mostrando la vulnerabilità della protagonista rispetto a rinunce che non si devono a un suo convincimento, ma che sono conseguenza della condanna subita per la propria insubordinazione.

Nondimeno, il personaggio finisce per assumere e rivendicare con fierezza la propria condizione, posto che l'alternativa sarebbe quella di lasciarsi 'domare' (Valenzuela 1998, 84) e di accettare il principio secondo cui «El mejor adorno de una mujer es el silencio» (84). La narratrice, al contrario, riconosce ai suoi enunciati una funzione determinante ai fini della sua stessa esistenza: «tampoco existiría yo, sin pronunciarlos» (84); pertanto, orgogliosamente reclama la proprietà del discorso che conduce:

Las palabras son mías, soy su dueña, las digo sin tapujos, [...]; las grito [...] (82)

Son las palabras que antes me estaba prohibido masticar. Ahora me desacralizan, me hacen bien. Recupero una dignidad desconocida. (84)

Gli spazi di libertà che la ragazza conquista per mezzo del proprio discorso sono metaforicamente indicati, nel testo, dai varchi che si va aprendo a mano a mano che attraversa il bosco in cui è confinata. La giovane, infatti, asserisce:

siento lo que jamás había sentido antes [...]. No me importa avanzar entre las zarzas e ir apartando ramas que me obstruyen el paso. [...]

Aprovecho las zonas más húmedas del bosque para proferir blasfemias de una índole nueva para una mujer. (Valenzuela 1998, 84)

Il bosco può ancora intendersi - in linea con l'interpretazione psicanalitica delle fiabe proposta da Bettelheim - come una metafora dell'inconscio, una rappresentazione di quella parte della psiche che è più recondita e, pertanto, all'apparenza straniera; esso non rimanda dunque a una necessità di essere trovati ma, piuttosto, a un'urgenza di trovare se stessi (Bettelheim [1975] 2020, 295). Ponendosi in opposizione al castello, il bosco acquista allora un valore euforico, in quanto spazio deputato all'emancipazione e all'autodeterminazione della narratrice che, tra i suoi rovi, assurge a protagonista della vicenda nel senso etimologico del termine ('primo combattente'), abbandonando il ruolo di oggetto passivo dell'azione diegetica, per divenirne agente principale.

Con le considerazioni che formula e con la condotta che tiene, la ragazza respinge e sfida i limiti imposti da convenzioni che sono ancora una volta incarnate nella figura della fata, alla cui seduzione la narratrice si dichiara determinata a sottrarsi:

Ahora sé que no quiero bellas señoras que vengan a pedirme agua.
Quizá no quiera hadas o maravillamientos. Me niego a ser seducida. (Valenzuela 1998, 83)

La trasgressione che la giovane realizza sembra riflettersi nella tipografia del testo (Areta 2007, s.p.), in particolare nella inconsueta disposizione spaziale di alcuni passaggi narrativi che, invece di collocarsi in maniera sequenziale da sinistra a destra sulla medesima riga, si frammentano e si distribuiscono in modo disomogeneo, su righe diverse:

Y fue así como
ahora
estoy sola en el bosque y de mi boca
s a l e n s a p o s y c u l e b r a s.
(Valenzuela 1998, 82)

Tale peculiarità è certamente tesa a superare gli automatismi della lettura, richiamando così l'attenzione su momenti diegetici particolarmente significativi; si può tuttavia ipotizzare che essa abbia anche la funzione di trasferire sul piano spaziale - rendendola visibile - quella infrazione della norma, quella alterazione dell'ordine preconstituito che è elemento assiale del racconto su di un piano concettuale.

La distribuzione grafica del testo riconduce, poi, a un altro tema portante della narrazione: la scrittura. Lo strumento del quale la protagonista si serve ai fini delle proprie rivendicazioni è la parola, il cui potere sovversivo non risiede esclusivamente nella sua manifestazione orale, ma può riconoscersi anche e soprattutto nella riproduzione scritta. Non a caso, la narratrice dichiara ripetutamente il suo *sta-*

tus di scrittrice:⁸ «en el bosque en medio de batracios soy escritora y me siento en mi casa» (Valenzuela 1998, 85). Naturalmente questo ruolo ha consentito di individuare nella sua figura e nel suo destino di emarginazione una rappresentazione metaforica della condizione dello scrittore *comprometido*, che con lei condivide l'inclinazione a pronunciare «aquellos que los otros no quieren escuchar» (82).

D'altra parte, l'importanza centrale riconosciuta all'esercizio della scrittura rammenta l'idea sostenuta da Hélène Cixous, secondo la quale i libri costituiscono l'unico spazio che si sottrae all'obbligo di riprodurre il sistema e che, pertanto, ha il potere di sovvertirlo: «si hay un otra parte que puede escapar a la repetición infernal está por allí, donde se escribe, donde se sueña, donde se inventan los nuevos mundos» ([1975] 1995, 26).

La protagonista definisce, invero, la sua scrittura come un tentativo di revisione, come un mezzo per «narrar la otra cara de una historia» (Valenzuela 1998, 83), per reinterpretarla, correggerla e superarla in una versione di segno uguale e contrario, in cui il *final feliz* è sancito non dalla separazione delle sorelle, bensì dalla loro riunione.

La riconciliazione a cui si assiste nell'epilogo può certamente intendersi come il risultato di una reciproca comprensione generata dalla comune esperienza di sofferenza e di esclusione realizzata dalle due (Collette 2018, s.p.).

E, tuttavia, la pacificazione sembra anche doversi leggere nuovamente alla luce delle considerazioni di Bettelheim. Secondo lo studioso, le coppie di fratelli che assolvono al ruolo di protagonisti nelle storie tradizionali sogliono rappresentare proiezioni di tendenze discordanti della personalità umana, e «la historia indica que, si los aspectos contradictorios de la personalidad permanecen separados, estamos abocados a la desgracia» (Bettelheim [1975] 2020, 136); è soltanto per mezzo della loro totale integrazione, dunque, che si può pervenire alla conduzione di un'esistenza pienamente soddisfacente.

La conclusione della fiaba concepita da Valenzuela sembra muovere nella medesima direzione: l'abbraccio in cui le sorelle alla fine si stringono simboleggia un riconoscimento e un'accettazione mutui, un completamento vicendevole; le «ranas enjoyadas» (Valenzuela 1998, 86) che il loro dialogo produce rimandano alla necessità di superare opposizioni manichee (principessa/strega, bella/brutta, buona/cattiva, ecc.) e stereotipi di genere ormai obsoleti, in favore di una ridefinizione della figura della donna che non sacrifichi alcun aspetto della sua personalità, che smetta di appiattirla in un ruolo, per restituirle lo spessore, la complessità, persino le contraddizioni di una figura - di un individuo - a tutto tondo.

⁸ Basti pensare che all'interno del racconto, la cui estensione è piuttosto limitata, la protagonista si definisce *escritora* in tre occasioni e fa riferimento all'atto di scrivere (*escribo, escribiendo*) per ben cinque volte.

Bibliografía

- Areta, J.M. (2007). «La máscara del lenguaje en “Cuentos de Hades” de Luisa Valenzuela». *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 36. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero36/mascara.html>.
- Beauvoir, S. de (2002). *El segundo sexo*. Vol. 1, *Los hechos y los mitos*. Madrid: Cátedra.
- Berger, P.L.; Berger, B. (1975). *Sociología. La dimensión social de la vida cotidiana*. Trad. di A. Vatta. Bologna: il Mulino.
- Bettelheim, B. [1975] (2020). *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Trad. di S. Furió. Barcelona: Booket.
- Butler, J. (2009). «Performativity, Precarity and Sexual Politics». *AIBR. Revista de Antropología Iberoamericana*, 4(3), i-xiii.
- Cixous, H. [1975] (1995). *La risa de la medusa: ensayos sobre escritura*. Barcelona: Antrophos.
- Collette, M. (2018). *La metáfora de la bruja-escritora en «La densidad de las palabras» de Luisa Valenzuela*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-metáfora-de-la-bruja-escritora-en-la-densidad-de-las-palabras-de-luisa-valenzuela-933675/html/0bce2415-1a93-44bc-a660-d39be57ab2e1_2.html.
- Díaz, G. (1995). «Politics of the Body in Luisa Valenzuela's “Cambio de armas” and “Simetrías”». *World Literature Today*, 69(4), 751-6.
- Gianini Belotti, E. (1973). *Dalla parte delle bambine. L'influenza dei condizionamenti sociali nella formazione del ruolo femminile nei primi anni di vita*. Milano: Feltrinelli.
- Kristeva, J. (1995). «El tiempo de las mujeres». Trad. de I. Vericat. *Debate Feminista*, 11, 343-65.
- Magnarelli, S. (1995). «Luisa Valenzuela's “Simetrías”: Mirror, Mirror, on the Wall». *World Literature Today*, 69(4), 717-25.
- Noguerol, F. (2017). «Luisa Valenzuela, cuentista de excepción». Chikiar Bauer, I. (ed.), *El vértigo de la escritura. Jornadas Luisa Valenzuela*. Buenos Aires: Akal, 232-45.
- Perrault, C. [1697] (1957). «Le fate». Giolitti, E. (a cura di), *I racconti delle fate. Fiabe francesi della Corte del Re Sole e del secolo XVIII*. Torino: Einaudi, 26-9.
- Regazzoni, S. (2021). *El cuerpo (re)escrito. Autoras argentinas del siglo XXI*. Madrid: Verbum.
- Ruspini, E. (2003). *Le identità di genere*. Roma: Carrocci.
- Suárez Hernán, C. (2021), «Género, cuerpo y sexualidad en “Cuentos de Hades” (1993), de Luisa Valenzuela». *E-SEDLL*, 4, 66-78.
- Valenzuela, L. (1998). *Cuentos completos y uno más*. México, D.F.; Buenos Aires: Alfaguara.
- Zipes, J. [1983] (2006). *Chi ha paura dei fratelli Grimm? Le fiabe e l'arte della sovversione*. Milano: Mondadori.