

Bambine che rispondono: le riscritture e lo slittamento dello stereotipo nella poesia di Berta García Faet

Juan Pedro Sánchez López

Traduzione di Francesca Anna Crispo

ABSTRACT

La poesia di Berta García Faet è una delle proposte più originali, audaci e affilate degli ultimi anni. Nei versi della poeta valenziana l'amore, il pop e il kitsch sono intervallati da sperimentazioni formali, citazioni classiche e meta riflessioni. La voce lirica di García Faet contesta gli stereotipi di genere, svelandoli in parte nella loro menzogna e assumendoli dialetticamente a volte come portatori di una qualche verità, facendoli così ricadere su se stessi. Il presente articolo analizza e svela i meccanismi di ampliamento intertestuale e spostamento stereotipato usati ne *Los salmos fosforitos*, 'I salmi fosforescenti', una riscrittura dell'opera *Trilce* del poeta peruviano César Vallejo.

Berta García Faet's poetry is one of the most original, risky and overwhelming from the past years. Love, pop and *cursilería* intermingle with formal experimentation, traditional citation and meta-reflexivity in the Valencian poet's verses. From gender stereotypes, García Faet's lyrical voices retort to the same stereotypes, showing them false, but true, and making them fall again. This article analyzes and presents the intertextual widening mechanisms and stereotypical displacement that takes place in *Los salmos fosforitos*, a rewriting of César Vallejo's *Trilce*, as an approach to Berta García Faet's poetry.

KEYWORDS

García Faet, Poesia, riscrittura, stereotipi, César Vallejo

García Faet, Poetry, rewriting, stereotypes, César Vallejo



Scrivere di ciò che è considerato letterariamente e socialmente femminile è un'istanza poetica e politica per Berta García Faet (Valencia, 1988). In primo luogo, attraverso la messa in discussione delle dinamiche di potere del sistema letterario e sociale, sempre che sia lecito differenziarle come tali. In secondo luogo, perché si occupa del fatto che “la letteratura viene dalla vita e va alla vita”, come avrebbe detto Paul Ricoeur e come sostiene la stessa García Faet, parafrasando le sue parole¹. In terzo luogo, perché si tratta di analizzare il ruolo della voce poetica e i discorsi che sono stati erroneamente classificati come confessionali e che hanno spinto (e continuano a spingere) le voci delle donne in una dimensione di subalternità nella letteratura. Scrivere di ciò che può isolarti e relegarti in secondo piano non è solo necessario, a volte è inevitabile.

A tal proposito, Monique Wittig ha sottolineato ne *Il pensiero eterosessuale* che “scrivere un testo che ha tra i suoi temi l'omosessualità è una scommessa, è assumere il rischio che in qualsiasi momento l'elemento formale che è il soggetto determini il significato”, che finisca per essere ciò per cui si legge, allontanandolo da ogni funzione letteraria, e diventi, infine, un testo di tematica sociale (Wittig, 2006: 88)². La stessa questione potrebbe essere posta in quella che viene erroneamente chiamata “letteratura femminile”, una categoria che racchiude e subordina la scrittura delle autrici a un secondo piano, sottostante al discorso egemonico della Letteratura. Seguendo il ragionamento di Wittig, scrivere di questioni socialmente considerate femminili è un rischio, ma un rischio che bisogna assumere per cambiare le dinamiche del sistema letterario. Ed è proprio questo uno dei tanti rischi che corre con successo l'opera poetica di Berta García Faet, già molto vasta, con sei titoli pubblicati e diversi premi³ che le sono stati conferiti per essere

¹ A tal proposito, quando Lucía Márquez, giornalista di *Culturplaza*, chiede a Berta García Faet se pensa che i suoi libri siano uno specchio della vita, la poeta risponde: “Sì, prima mi vergognavo di dirlo, ma ora non più: la letteratura è vita. Non è la stessa cosa, perché la differenza sta, appunto, nell'estetica. Ma la letteratura viene dalla vita e va alla vita. Lo spiega Ricoeur, non so se in maniera meravigliosa o cruda, ma anche Kristeva, Deleuze, insomma, molti altri. Sembra che ammetterlo equivalga a cadere nella letteratura come confessione o diario, sottovalutare l'artistico, *l'artfulness*, l'elaborazione, l'alchimia, la trasposizione, il mestiere, la tecnica, il come... No, no: la logica letteraria non ammette tali semplificazioni di accuratezza biografica. Ma, biografica o no, i libri sono vita, e anche i miei lo sono” (García Faet: 2018b).

² NdT. Tutte le citazioni nella versione originale sono in spagnolo e fanno riferimento alle edizioni in tale lingua usate dall'autore. Non avendo, invece, chi traduce le edizioni italiane a disposizione, si trascrive qui una traduzione di servizio.

³ Berta García Faet ha pubblicato finora *Manojo de abominaciones*, ‘Branco di abomini’ (Premio di Poesia “Ana de Valle”, 2008), *Night club para alumnas aplicadas*, ‘Night club per alunne diligenti’ (Premio Nazionale di Poesia “Ciega de Manzanares”, 2009), *Introducción a todo*, ‘Introduzione a tutto’ (Premio di Poesia Giovane “Pablo Baena”, 2011), *Corazón tradicionalista*, ‘Cuore tradizionalista’ (La Bella Varsovia, 2018), che è una raccolta delle opere precedenti, *La edad de merecer*, ‘L'età da marito’ (La Bella Varsovia,

“una delle voci che raccontano la storia della poesia spagnola contemporanea” (Bagué Quilez, 2017). Servendosi degli stereotipi di genere come spazio di genesi poetica, il lavoro di García Faet può essere considerato un luogo di riflessione, riscrittura, consapevolezza di sé e contestazione⁴. Individuare e delineare i meccanismi che lo caratterizzano è l’obiettivo principale di questo articolo.

Nella poesia di García Faet emozioni e sentimentalismo coesistono in un equilibrio riconciliatore con la messa in discussione linguistico-artistica e la preoccupazione formale. Al di là di ogni solennità, le voci di García Faet sono celebrative, auto-ironiche e riflessive, ma (anche) affettuose, enfatiche ed emotive. Le voci, i temi e i riferimenti alla tradizione letteraria, musicale e popolare presenti nella produzione dell’autrice valenziana sono plurali. Ne *La edad de merecer*, ‘L’età da marito’ (2015), ci sono citazioni, menzioni e riscritture di Ludwig Wittgenstein, Margarita Gautier, Rosa Parks o Beethoven, tra gli altri. Ne *Los salmos fosforitos* (2017), opera che nel 2018 le è valso il Premio Nazionale di Poesia Giovane “Miguel Hernández” (uno dei più prestigiosi riconoscimenti spagnoli), il ricorso all’intertestualità è portato al limite e la voce poetica si mostra continuamente in un amalgama, come un mosaico esplicito di cui talvolta non resta alcuna traccia. In quest’ultima raccolta di poesie, alla quale fa particolare riferimento il presente studio, viene presentato un io poetico che, pur prendendo spunto dalla dimensione autobiografica, non può essere concepito come confessionale, chiarendo l’inutilità e l’inefficienza di questa categoria negli studi letterari.

Per parlare di Berta García Faet bisogna parlare di passato - dei continui riferimenti e riscritture delle tradizioni artistiche e dell’attenzione alle diverse teorie e critiche letterarie -, di futuro - perché la portata e l’impatto che la sua poetica ha e avrà nei prossimi anni sono ancora da determinare (sebbene mi senta già di dire che saranno notevoli) - ma, soprattutto, di presente. La poesia di García Faet non potrebbe esistere in un altro tempo o luogo che non sia qui e ora, in un momento di effervescenza poetica e agitazione politica, dove si tendono sempre più ponti tra la poesia iberica e quella latino-americana (penso a poete come Ángela Segovia o María Salgado, ad esempio) e dove i femminismi, in convergenza con altri discorsi critici sociali, rappresentano inevitabilmente un ulteriore intreccio all’interno di tutto il panorama poetico. Se è una coincidenza o una

2015), tradotto in inglese con il titolo *The Eligible Age* (Song Bridge Press, 2018), e *Los salmos fosforitos*, ‘I salmi fosforescenti’ (La Bella Varsovia, 2017).

⁴ La stessa autrice ne ha parlato in diverse interviste, esprimendosi chiaramente su questa consapevolezza dello stereotipo e del suo posto nella scrittura: “Nelle mie prime raccolte il sentimentalismo «femminile» è intenso ma non completamente cieco, non è un automatismo. Man mano che cresco, e cresco anche nei miei libri, accettare i «copioni sociali», gli stereotipi di genere, è allo stesso tempo impulso e meta-coscienza, vizio e autocritica e critica ideologica. È una scelta, una scelta contraddittoria, forse tragicomica (...) Concepisco l’emotività come un altro giro di vite nei confronti dello stereotipo letterario-ideologico della poesia femminile intesa come «confessionale» e «sdolcinata»” (García Faet, 2018b).

casualità che Berta García Faet scriva “sono io, qui, ora, e ti accarezzo i capelli con le labbra” (García Faet, 2015: 42), celebriamo una coincidenza così preziosa. Cogliamola e godiamone perché siamo di fronte a una delle grandi voci contemporanee.

1. *Los salmos fosforitos*: i movimenti di riscrittura e il dialogo con *Trilce*

Alcune bambine giocano nei parchi dei viali. Alcune bambine rispondono ai loro genitori nei parchi dei viali. Alcune bambine parlano strano, mettono insieme parole in modo stravagante, geniale, giocando e rispondendo ai loro genitori nei parchi dei viali de *Los salmos fosforitos* (2017). La raccolta di poesie di Berta García Faet si apre facendo rumore. Il "Chi fa tanto chiasso e non lascia neppure / provare le isole che rimangono" (I)⁵ con cui si apre *Trilce* (1922) di César Vallejo e che colloca il soggetto dell'azione - del "trambusto" - in un terreno ambiguo, si trasforma ne *Los salmos fosforitos* in certezza: è la voce lirica di García Faet, contestataria e chiassosa. Poesia dopo poesia, strofa dopo strofa, *Los salmos fosforitos* riscrive *Trilce*, una delle grandi opere dell'avanguardia poetica del XX secolo. "Chi fa finta di fischiare? Chi c'è lì? Alle 11 di sera, / abbastanza sensualmente / rimani ti concedi?". Fin dai primi versi, la voce poetica sembra aggrapparsi anche al tempo e allo spazio. Nel corso dell'opera, alcuni dei principali strumenti utilizzati come elementi di riscrittura compariranno per rompere questo legame: "Cancelli testamenti aggiudichi teste / ~~serivi~~ / fischi / fili d'erba?". Tra i vari meccanismi poetici, il ricorso a parole barrate a cui seguono altre, come appunti, scritte in un colore diverso, diluito in un grigio-quasi-bianco, fa de *Los salmos fosforitos* un luogo di pluralità temporale, spaziale e identitaria. Sin dalle prime righe, la sensazione è che ci sia qualcosa in agguato che, in qualche modo, ci insegue; qualcosa che si è liberato e comincia a correre, a scappare⁶, a scrivere o, come dice la stessa poeta valenziana, a fischiare.

Los salmos fosforitos può essere letto come un'opera a sé stante o in dialogo con *Trilce*, come spiega la nota-avvertimento finale (García Faet, 2017: 179). La prima modalità, tuttavia, comporterebbe anche aprirla al dialogo con altre opere, secondo una prospettiva intertestuale⁷. Affiancarla a *Trilce*, allo stesso tempo, richiederebbe di

⁵ Faccio ricorso a questo tipo di citazione, indicando la poesia e non la pagina del libro, per due motivi. Innanzitutto, perché la posizione di ogni poesia cambia a seconda delle edizioni di *Trilce*, che sono molte e diverse fra loro. Ma soprattutto perché nel realizzare uno studio sulla riscrittura di *Trilce* da parte di García Faet risulta molto più utile il numero della poesia che è stata riscritta piuttosto che la pagina nella quale si trova. Affidarsi a uno stile di citazioni basato sulla numerazione delle pagine, pertanto, comprometterebbe la relazione fra le singole poesie e, di conseguenza, la lettura della presente analisi. Ad ogni modo, d'ora in avanti l'edizione a cui si farà riferimento, come indicato anche nella bibliografia, sarà quella di *Trilce* di Lucas de Galibo (2018).

⁶ Come scrive Berta García Faet in un'annotazione finale a mo' di avvertimento: "Questo libro dovrebbe (mi dispiace dire «dovrebbe» ma è così) essere letto in ordine. Ha uno spirito di sestina e, se fosse musica, sarebbe una fuga. Ma poi tornerebbe" (2017: 179).

⁷ Qui mi riferisco alle tesi sostenute da Gérard Genette in *Palinsesti. La letteratura al secondo grado* (1962). Nelle prime pagine dell'opera vengono fornite le definizioni di transtestualità, in cui si inquadrano

analizzarla da un punto di vista ipertestuale, sebbene non in maniera riduttiva. Al contrario, le letture plurali che si possono fare de *Los salmos fosforitos* si arricchiscono se si tiene il testo di Vallejo accanto, contrassegnando parole, suoni, materialità, figure retoriche, motivi, temi, forme e giochi poetici diversi che evidenziano una relazione intrinseca nella genesi di un'opera rispetto all'altra. *Trilce*, in un certo senso, è *imprigionata* ne *Los salmos fosforitos* ma questa contenzione non è negativa perché produce una tensione che ne determina la rottura: dai margini dell'ipotesto il *soggetto* si libera, dai margini *Trilce* si espande nel gioco del fare versi - che non è poi così tanto un gioco, come scrive Jaime Gil de Biedma – nelle pagine de *Los salmos fosforitos*.

La relazione ipertestuale tra le due opere crea un legame non solo tra le posizioni di scrittura e le modalità di lettura, ma anche tra il percorso critico dedicato a *Trilce* e quello, ancora da percorrere, de *Los salmos fosforitos*. Gran parte della critica rivolta alla raccolta di poesie del 1922 servirà, seppur in modo limitato, a far luce sulla poetica, le voci liriche, i meccanismi di esplorazione poetica e i personaggi che saranno allungati, ampliati e contestati nell'opera del 2017. *Los salmos fosforitos*, d'altro canto, pur mantenendo una relazione ipertestuale e di parallelismo con il testo di Vallejo, possiede un'inclinazione a un certo ermetismo. Nelle sue pagine si creano rapporti di tensione tra il lettore e le voci liriche che, insieme a una tendenza alla scrittura frammentaria e alla continua rottura sintattica, rendono evidente la necessità dell'azione della lettura, del resto sempre imprescindibile. Attraverso un dialogo quasi forzato, il lettore viene coinvolto in un'attività esplicita: riempire spazi e stabilire legami tra significanti e significati che sembrano andati persi o, almeno, rimandati.

Come accade per *Trilce*, ne *Los salmos fosforitos* la spina dorsale è rappresentata dalla sfera conversazionale. L'incipit *in media res* catapulta il lettore nel mezzo di un dialogo già avviato al quale, quasi in modo poliziesco, non può sottrarsi. Gli enunciati cessano di essere autoconclusivi, con un unico parlante, e lasciano il posto, come afferma Michelle Clayton - una delle massime esperte dell'opera di Vallejo - alle "voci del mondo", che implodono, pertanto, in infiniti atti di parola frammentati di una poesia che ha origine nella moltitudine stessa (2011: 18). Tuttavia, proprio come sottolinea Clayton, *Trilce* non è solo l'incorporazione della molteplicità di voci nella poesia, ma è essa stessa la piena installazione del corpo nella poesia, un ricongiungimento del linguaggio con l'esperienza sensoriale (idem). Lo stesso vale per *Los salmos fosforitos*, dove il legame diretto con la

l'intertestualità – "una relazione di copresenza fra due o più testi, vale a dire, eideticamente e come avviene nella maggior parte dei casi, la presenza effettiva di un testo in un altro" (1989: 11-13) - e l'ipertestualità - "ogni relazione che lega un testo B (che chiamerò ipertesto) a un testo A precedente (che chiamerò ipotesto) all'interno del quale si colloca in un modo che è diverso dal commento" (ibidem: 14-17). Sono queste le due definizioni di cui mi avvalgo per spiegare i legami che si creano tra *Los salmos fosforitos* e *Trilce*.

lingua e le figure retoriche colloca in primo piano il corpo, nucleo - talvolta centrato, talvolta decentrato - dello spazio poetico, come in "Mi gettai a terra in tutta la mia lunghezza / Un pomeriggio dopo l'altro infilai ciuffi d'erba" (IV), o in "Quando i viali sono completamente bui / cammino fischiando con i miei leucociti / perché sono in piedi perché non tocco terra" (VII).

Il corpo, vertice principale delle poesie, è allo stesso tempo anche vortice e trascina nello spazio poetico tutto ciò che individua, ascolta, tocca, vede, fiuta, ingerisce ed espelle. Il corpo (della voce poetica e, a sua volta, quello testuale) diventa un turbine che raccoglie e mescola ogni sorta di oggetto e azione: dalla deiezione ("prima o poi tutto viene / e tutto va, / anche le feci / come una sintesi di vino bianco / e vino rosso" [I]) alle riflessioni metafisiche ("«Ho indagato me stesso», disse Eraclito; / "«e non mi fa male», / dissi io, "«e anche io / dico bugie»" [LI]). C'è qualcosa, in questo senso, che si annida, che ci trascina in quel vortice, che ci perseguita, sia in *Trilce* che ne *Los salmos fosforitos*. A differenza della raccolta di Vallejo, però, in quella di García Faet il corpo al centro, che viene esposto in una sorta di "striptease", è quello di una donna. Anzi, è il corpo di una pluralità di donne diverse che si moltiplicano, andando in ogni direzione; donne che diventano bambine, bambine che diventano soggetti, soggetti che diventano corpi, corpi che diventano linguaggio e viceversa.

Nonostante seguano la numerazione romana come in *Trilce*, le poesie de *Los salmos fosforitos* sembrano non rispettare un ordine interno o una linea narrativa che restituisca un senso unico dell'opera. Come fa notare Clayton a proposito dell'opera di Vallejo, si possono individuare continuità di tono, stile o tematica, ma sono tutte eccezionali e sembrano pensate apposta per dare una falsa sensazione di sicurezza (2011: 105). Quando ne *Los salmos fosforitos* cerchiamo di afferrare qualcosa con una certa sicurezza, di aggrapparci con determinazione alla voce, allo spazio, al tempo o anche alle immagini, tutto crolla. Non appena si avverte un minimo di stabilità, ecco che questa inizia a cedere. Come acqua fra i pugni, scorre via per bagnare tutto quello che c'è intorno. I simboli, infatti, sfuggono per andare alla deriva in spazi contigui, fondendosi in metonimie.

Tutto ciò che ha la minima pretesa di fungere da simbolo ne *Los salmos fosforitos* implode, individuando ciò che è contiguo e sconfinando. C'è, così come in *Trilce*, un impulso dell'esercizio metonimico che sposta la metafora, collocandola al centro della genesi poetica, e relega la dimensione figurativa dopo quella letterale (ibidem: 103). Oltre a preferire la metonimia alla metafora, Clayton individua in *Trilce* altre due modalità di rappresentazione che, analogamente, riscontriamo ne *Los salmos fosforitos*: da un lato, il già anticipato insediamento nelle poetiche dell'obliquo, del misto e del frammentario;

dall'altro, l'incorporazione dello spreco, dello scarto ("waste"), dell'assenza e della negatività in un ripensamento lirico della presenza e della possibilità (ibidem: 103-104). Nelle raccolte di poesie queste tre modalità di rappresentazione danno vita a un complesso marchingegno il cui funzionamento ha come scopo l'annientamento del simbolo.

Per introdurre i meccanismi di riscrittura e i presupposti poetici e politici di contestazione degli stereotipi nell'opera di García Faet, propongo una suddivisione essenziale e approssimativa della sua ultima raccolta di poesie. Nella prima parte, dalla poesia I alla X, vengono presentati e introdotti, tra le altre cose, i meccanismi poetico-retorici del libro. Questi dieci componimenti, inoltre, sono quelli che più si avvicinano al testo di Vallejo, dove la struttura, le figure retoriche e i temi della raccolta originale di poesie sono rispettati con più precisione. La seconda parte, che comprende le poesie dalla XI alla XL, riguarda la comparsa e la trasformazione del personaggio della "bambina" o "cugina" di Vallejo nella neo-bambina, sdoppiamento della voce lirica, che funge da ancora per l'elaborazione del discorso poetico e da figura centrale da cui si origina l'ampliamento dello stereotipo. Questa seconda parte si allontana in misura maggiore dall'ipotesto, il più delle volte lasciando solo come traccia le modifiche dei primi versi e una struttura strofica simile, sebbene aumentata (o allungata) da un punto di vista dei versi. In essi emerge una predominanza dell'astrazione che prevale nel testo di Vallejo. Inoltre, si riscontra una certa inclinazione a stabilire e individuare la relazione tra il corpo della voce lirica e ciò che è esterno ad esso, il che rende questo secondo gruppo di componimenti più orientati verso la critica sociale e la riflessione sul privilegio di classe.

Infine, la terza parte va dal poema XLI all'ultimo, il LXXVII. È qui che si rivelano due morti - quella di Dio e del nonno della voce poetica - sebbene fossero già state anticipate più o meno esplicitamente nei versi precedenti. In quest'ultima parte, come conseguenza delle perdite del nonno e di Dio, rispettivamente, emerge una certa tendenza all'introspezione nel corpo della voce lirica, dando luogo a uno spazio marcatamente autobiografico⁸. E in questo spazio dell'autobiografia, García Faet fa uso di una memoria che guarda al passato e contemporaneamente si protrae verso il futuro, creando un impulso di attrazione-repulsione in un terreno dell'«io» che, seguendo la regola poetica della frammentazione e dell'obliquità descritta sopra, non arriverà mai a configurarsi del tutto. Questo perché, nelle poesie, Berta García Faet non è mai veramente *Berta García Faet*. Inoltre, in quest'ultima parte, si assiste a una proliferazione di personaggi familiari e

⁸ Per «autobiografia» intendo, come dice Regine Hampel, non solo la scrittura sul soggetto ma anche la scrittura del soggetto stesso. In questo senso, "[u]n testo autobiografico non può essere visto come una rappresentazione letterale, basata sui fatti, del soggetto la cui identità e storia sono fissate una volta per tutte, ma come una creazione letteraria che produce una versione fittizia di un soggetto piuttosto sfuggente il cui significato si evolve solo nel processo di scrittura" (Hampel in De Diego, 2011: 128).

a un ancoraggio ai luoghi legati all'infanzia come Valencia, terra natale della poeta, che appare esplicitamente nelle poesie LXI, "mi vestivano da neo-bambino *fallero*⁹" e LXXII, "Via Pirotecnia Brunchú n° 87", per esempio.

Questa divisione in tre parti serve a delimitare, come è stato sottolineato, tre momenti diversi ne *Los salmos fosforitos*. Il primo gioca un ruolo chiave nella raccolta, poiché le dieci poesie iniziali gettano le basi per il funzionamento sia della riscrittura che delle principali figure retoriche impiegate per metterla in pratica. Ogni esercizio fondamentale ne *Los salmos fosforitos* è un esercizio di allungamento. I suoi versi prendono forma dal movimento e dall'assenza di qualunque appiglio. Il loro impulso è rappresentato dallo sdoppiamento. Spesso questi stiramenti - movimenti predominanti anche nella raccolta di poesie di Vallejo – vengono messi in atto con tono comico, come accade all'inizio della poesia IV: il testo di Vallejo – "Cigolano due carri contro i martelli / fino ai lacrimali triforchi / eppure non gli abbiamo mai fatto niente" – si trasforma nella raccolta di García Faet in "Pseudo-asiatico ancora il mio / cuore / maschera o pozza o tiglio (sto scherzando, mi dispiace / mi dispiace per la tempesta) / piagnucola abbondantemente, consuma risse tripartite / con grande ingiustizia, batte e cigola". Altre volte, servono ad amplificare i riferimenti intertestuali e, contemporaneamente, a modificare il tempo e lo spazio di partenza come nell'apertura del poema III, dove "Gli anziani / a che ora torneranno? / Il cielo delle sei di Santiago, / ed è già così buio" diventa "Le scure rondini le scure persone le scure / albe sessuali torneranno? / Molto molto molto tardi / sono quasi le 11 di sera in 5 o 6 città. / sono le 11:03 di sera / secondo i miei 5 o 6 / funghi".

Il barrato, le dislocazioni, gli allungamenti, la derivazione metonimica ma anche quella tonale su carta sono gli elementi principali con cui si porta a compimento la riscrittura nella raccolta di poesie di García Faet. Le parole sono sospese mentre vengono attraversate da linee che le fendono. Dopo il barrato appaiono commenti, appunti che rappresentano la poesia stessa. E la poesia si allunga, i significati vengono rimandati, tutto viene spinto oltre i loro confini¹⁰. Anche l'epigrafe, che è un'altra citazione di Vallejo, punta in questa direzione (o, meglio, in queste direzioni): "Mia amata, andiamo al limite". In questo senso, la "strada" (singolare) - spazio urbano essenziale nello sviluppo della voce poetica di Vallejo - viene rivista e riformulata non appena appare nella poesia VII sotto forma di "viali" (plurale). Tale trasformazione comporta non solo un ampliamento

⁹ NdT. Partecipante alla festa de *las Fallas* di Valencia.

¹⁰ Questo commento è una modifica di una nota fatta da Ángela Segovia nella sua critica a *Los salmos fosforitos* intitolata "*Mecanismos de ensanchamiento en Los salmos fosforitos de Berta García Faet*", "Meccanismi di ampliamento ne *Los Salmos fosforitos* di Berta García Faet", pubblicata online da *Oculita Lit* ma non più consultabile dopo la chiusura del sito.

spaziale, ma anche un'estensione dell'intenzione comunicativa dei componenti. Le strade, per definizione, tendono ad essere a senso unico e più strette; i viali, invece, di maggior rilevanza in un progetto urbanistico, sono più grandi, a doppio senso e tendono a comunicare punti nevralgici della città, basta guardare le mappe di Parigi, Buenos Aires o New York. Questa tendenza all'espansione e all'allargamento presuppone, dunque, un orientamento spaziale determinato ne *Los salmos fosforitos* verso la dimensione comunicativa, verso cioè che è plurale, aperto, riprendendo così la quarta proposizione che Roland Barthes dà nella definizione di "Testo" all'interno del suo saggio "Dall'opera al testo":

Il testo è plurale. Il che non equivale solo a dire che ha diversi significati, ma che realizza la pluralità stessa del significato: una pluralità irriducibile (e non solo accettabile). Il Testo non è coesistenza di significati, ma un passaggio, un attraversamento; non può quindi dipendere da un'interpretazione, nemmeno da un'interpretazione liberale, ma da un'esplosione, una diffusione. La pluralità del Testo, infatti, si basa, non sull'ambiguità dei contenuti, ma su quella che si potrebbe definire pluralità stereografica dei significanti che lo tessono (etimologicamente, il testo è un tessuto) (1994: 77)¹¹.

Se il testo è tessuto, la voce lirica di García Faet agisce come il ragno che - come descrive lo stesso Barthes in un altro dei suoi famosi articoli, "Il piacere del testo" - si dissolve nelle segregazioni costruttive della sua tela (1993: 104). Come un ragno, la voce lirica si arrampica e scivola liberamente sul tessuto e se questo non è abbastanza grande, lo allarga in modo che tutto il suo perimetro possa occupare quanto più spazio possibile e aumentino le possibilità di movimento. Viene così eretta un'architettura appiccicosa, impossibile da spostare e replicare, orientata sempre verso l'esterno: le poesie de *Los Salmos fosforitos*. In esse, ciò che in *Trilce* è stagnante e chiuso - "sono rimasti nel pozzo dell'acqua, pronti, / carichi di dolci per domani" (III) – si libera, si apre e si espande: "nel fiume si immergono - come verità oggettiva - / molteplici pezzi di papaia di mango di loto / e io viaggio in aerei che sembrano navi o / rondini scure" (III).

2. L'ampliamento e la pluralizzazione degli spazi e dei corpi: analisi delle poesie X e XI.

Tra tutti gli elementi che si ampliano ne *Los salmos fosforitos*, il discorso patriarcale presente nel testo di partenza è quello che si sviluppa con maggiore intensità. Nella raccolta di poesie di García Faet, le figure femminili e tutto ciò che le riguarda - voci, corpi, materialità, temi –, investite dai femminismi e dalle teorie queer, sperimentano molteplici

¹¹ NdT. La traduzione in italiano è della traduttrice dell'articolo.

stiramenti nella scrittura poetica, indispensabili per la collocazione della voce lirica negli spazi creati all'interno delle poesie. In questo senso, singolare è la riscrittura della poesia X, in cui Vallejo riprende la morte di una donna incinta come asse tematico per la poesia – "Pristina e ultima pietra di infondata / ventura è appena morta / con l'anima e tutto il resto, ottobre stanza e incinta". La reificazione, e persino l'animalizzazione della figura femminile da parte dello sguardo maschile ("Come scolmano le balene a colombe. / Come queste a loro volta lasciano il becco / cubato in terza ala"), sono adottate come punto di partenza nella poesia di García Faet, ricolma di toni ironici e di un distanziamento quasi sarcastico:

Di tutta la vita di Dio in questo oroscopo / di lettere e numeri e semi di 1.000 / colori riferiti / sera dopo sera muoiono (perché non toccano terra, / insomma ipotizzo, / a freddo) / i fiori gravidi / In autunno considerando / (...) / ammuffisce il *dulce de leche*¹² (il bambino pesa / 2,6 eoni o unghie) Vedi? / C'è sangue / e *dulce de leche* e tarme (García Faet, 2017: 28).

Il sangue che appare come segno di violenza - ma che assumerà molte altre accezioni e significati metonimici in tutta la raccolta di poesie di García Faet con la ripetizione di "Vedi? / C'è sangue" (come nei componimenti XXIV, XXVI o LIX, ad esempio) - colloca la poesia nello spazio della critica. Il sangue, in diretta unione con il corpo, si trova in condizioni normali al suo interno ma quando la pelle viene perforata o qualcosa si altera nel corpo, ecco che il sangue fuoriesce. Il fluido cessa di essere endovenoso e diventa così un segno della contiguità del corpo stesso, i cui limiti, come sottolinea Donna Haraway, non devono essere costretti in ciò che racchiude la pelle (1991: 75). Nella poesia il sangue, associato al corpo, sta a rappresentare inoltre e in maniera contigua le mestruazioni e l'utero ("donne / come un seguito di calici"). In questo senso, lo sguardo maschile reificante della poesia di Vallejo propizia l'inizio della collocazione della voce lirica nello stereotipo, la donna contemplata, la donna-oggetto, il corpo trascinato nella dimensione del non-umano:

Il regno animale è curioso. Sono confusa / (cos'è una balena? sono una / colomba? una?), / da 1000 secoli le donne vengono trattate / come trattati di fiori, cioè senza / ali / senza lettere senza numeri, cioè come numeri / Dite / che non ragioniamo, / che il nostro cervello è un arpione o una tarma, puro latte (García Faet, 2017: 29).

Il grado di astrazione diminuisce mentre la dislocazione del verso e la rottura sintattica aumentano in questi momenti di chiarezza dove la voce di García Faet si annida, pungente, per versare ancora più sangue in alcuni punti. È qui che si stabiliscono le coordinate del corpo come vertice-vortice, la cui collocazione funge da luogo per la critica

¹² NdT. Dessert di origine sudamericana a base di latte e zucchero.

sociale della reificazione della donna. Questa incisione nel sangue, nel corpo e nella gravidanza è inoltre fondamentale, poiché si tratta di elementi che rimandano alla figura materna.

In tal senso, la perdita della madre caratterizza, da un punto di vista sentimentale, tematico e ritmico, la voce poetica di Trilce. In questa dichiarazione di orfanità della voce lirica si riscontra un rapporto diretto con le poetiche d'avanguardia, poiché implica la dichiarazione di se stessi come punto di origine storica (Clayton, 2011: 110). In queste prime dieci poesie - dove in *Trilce* la madre era una presenza assente, un ricordo riecheggiante e riecheggiato - la voce di García Faet si traspone nella figura materna stessa, si proietta in forze future, facendosi anche eco di un discorso eteropatriarcale che trascina la figura femminile nello stereotipo della madre. Tuttavia, ne *Los salmos fosforitos*, le potenzialità non finiscono mai per concretizzarsi davvero, dissolvendosi in domande: "Una curiosità, / sarai una mamma che non arriva mai in ritardo?" (III) diventa un elemento che sarà ripetuto in maniera costante e anaforica, simulando un pensiero invadente, un discorso esterno, in un certo senso opprimente, che riappare solo tre poesie dopo: "Sarò capace? Azzurra / o grigia? Sarò / una mamma che non arriva mai in ritardo, / che è sempre al tuo fianco / sempre al tuo fianco, bambino mio?" (VI). La voce sdoppiata di García Faet, che è sia figlia che madre ipotetica, contesta il discorso stereotipato: "Cosa farebbe / mia madre? Rifiuterò la dottrina / dell'anima grigia o blu" (VI); perché "le madri / (...) / sono un miscuglio / di balene e, sì, sì, / di colombe" (X), perché l'unicità scivola via come la possibilità di stabilirsi, tutto si amplia ne *Los salmos fosforitos*. Come in un gioco infantile, come nel linguaggio delle bambine, i versi e i sintagmi si allungano come corde. La forza-madre scompare - "[c]hi finge di fischiare? (I) - perché la neo-bambina è arrivata.

All'inizio del poema XI, punto di svolta verso la seconda parte del libro, la voce lirica di García Faet si imbatte in "una neo-bambina/ lungo i viali (della memoria, si capisce)", che viene direttamente da *Trilce*: "Ho trovato una bambina/ per strada". La donna infantilizzata di Vallejo abbraccia, come indica il testo, il soggetto poetico mentre la neo-bambina di García-Faet si sottrae a quest'azione - "si noti come ometto ogni / allusione mitologica" -. Partendo dalla riscrittura femminista e dalla derivazione morfologica, García Faet introduce un neologismo e allo stesso tempo presenta il personaggio principale de *Los salmos fosforitos*. Questa "bambina" - che "è mia cugina", scrive Vallejo; "la [m]ia neo-bambina" che "non è niente di mio", risponde García Faet - sarà evocata più di venti volte nelle quasi duecento pagine della raccolta, facendo di lei un asse centrale della genesi poetica che servirà allo sdoppiamento - sul piano della memoria fittizia, s'intende - della voce poetica. La figura della bambina di Vallejo, come quella della donna incinta nella

poesia precedente, è presentata in maniera oggettivata e infantilizzata; il suo fisico sembra un elemento di giudizio: "X, dissertata, chi la trovò e la troverà, / non la ricorderà" (XI).

Quando in *Trilce* la voce poetica tocca "il girovita [della bambina, di sua cugina]" e le sue mani entrano "nella sua età / come in due sepolcri mal intonacati", si crea una relazione soggetto-oggetto che spinge il personaggio della cugina a un maggior grado di abiezione e subalternità se si considera, *in primis*, il suo genere. Il quadro descrittivo e attuativo del personaggio della cugina si riduce a un discorso di stereotipi: è la donna infantilizzata, relegata quindi a un grado di maturità irraggiungibile per il genere stesso di "donna": la donna incompleta, la donna negata. Questa "bambina", inoltre, si sessualizza, ricordando quei "[t]ardi anni latitudinali, / (...) / giocando ai tori, con i gioghi". L'unione corporea implicita nell'introduzione dei "gioghi" tra gli "amanti" ("tori") si espande, come tutti gli elementi riscritti, ne *Los salmos fosforitos*. La riduzione dell'atto sessuale a un'animalizzazione nel poema trilciano si trasforma in una sella ("che voglia di sedermi a cavalcioni / su una poltrona") e, allo stesso modo, il toro-singolare, uno degli animali simbolo della mascolinità, della terra, dell'inamovibile e della forza, diventa animali-plurali definiti dal movimento, dalle ali, dal cielo, da ciò che migra, vale a dire dagli "uccelli".

Parallelamente, l'introduzione delle mani del soggetto di Vallejo nell'"età" della "bambina" dà luogo all'acclamazione che trascina e contesta il discorso della reificazione: "i miei artigli solitari celebrarono la sua esistenza / (rapidamente) / nell'età / dell'oro della letteratura spagnola (L. de Góngora, / guastafeste, / apprezzò la bellezza / come morte, addio! Allontanati da lei! La mia neo-bambina/ si sta già allontanando, da brava.)". L'"età", punto di partenza dell'ipotesto, finisce per essere un punto di fuga che indica diverse direzioni nell'ipertesto. Perché García Faet ribalta il discorso introducendo Góngora, seguendo una linea precisa nel disegno di una costellazione intertestuale di autori canonici che vengono menzionati, citati e contestati - così come succede per Vallejo - ne *Los salmos fosforitos*¹³.

A questi ampliamenti delle figure poetiche corrispondono, a loro volta, ampliamenti comunicativi. Dove c'è una presenza quasi univoca nel poema XI di Vallejo, in quello di García Faet troviamo una polifonia esplicita. In questo senso, la voce della "bambina" di Vallejo si sente solo per annunciare il suo matrimonio ("«Mi sono sposata»", / mi dice. Quando quello che facemmo da bambini / nella casa della zia defunta"), notizia che il

¹³ Ne *Los salmos fosforitos* vengono citati più di trenta autori e opere. Tra questi figurano Walt Whitman (dal quale García Faet riprende il fischio come elemento metonimico di «scrittura»), Sigmund Freud, Gustavo Adolfo Bécquer, Williams Carlos Williams, Friedrich Nietzsche, Roland Barthes, Miguel de Cervantes, Eraclito di Efeso, Dámaso Alonso, Francisco de Quevedo, Garcilaso de la Vega, Luis Rosales o Jorge Luis Borges, tra i tanti.

soggetto poetico triliano sembra digerire difficilmente, dal momento che l'informazione viene poi subito ripresa su un piano interno di coscienza discorsiva: "Si è sposata. / Si è sposata". Al contrario, l'annuncio dell'evento nuziale ne *Los salmos fosforitos* innesca una conversazione tra la voce lirica e il personaggio della neo-bambina, un dialogo che si svolge anche su un piano della coscienza individuale discorsiva, poiché non bisogna dimenticare che la neo-bambina è uno sdoppiamento pseudo-mnemonico della voce di García Faet:

«Mi sono sposata», mi dice. «Con chi?», le dico. / «Con te no», mi dice, da brava. / Il mio ragazzo adolescente (di Salisburgo) / ha sposato una ragazza cinese, / ci sono già passata. «Mi sono sposata», mi dice. / «Ci sono già passata», le confesso. / «Congratulazioni, non sei sola, ti confesso che / non puoi andartene» (García Faet, 2017: 32).

Se la poesia X può considerarsi come l'inizio dell'insediamento nello stereotipo come spazio di genesi poetica - dal momento che appare la figura materna riscritta e si colloca al centro un corpo femminile reificato nel testo originale - la poesia XI dovrebbe essere intesa come l'ancoraggio della voce lirica in quel discorso stereotipato. Uno stereotipo che, da una prospettiva ipertestuale, cerca di esplorare, allungare e ampliare o, in altre parole, rispondere. La "bambina" di Vallejo, dunque, è sulla falsariga di Lévi-Strauss ne "L'uomo nudo", quarto volume di *Mitologica*, lo "spazio semantico negativo". Un soggetto-altro subordinato al soggetto che si considera come origine e che viene visto, quindi, come "componente o contrappunto sessuale del soggetto generico (maschile)"¹⁴(Lévi-Strauss in De Lauretis, 1992: 256). La neo-bambina di García Faet implica, al contrario, uno spazio di spostamento di questa relazione subordinante e subordinata. Prendendo in prestito le parole con cui Teresa de Lauretis si riferisce al movimento di riscrittura di Luce Irigaray¹⁵, García Faet introduce "la propria voce critica all'interno di quell'argomentazione superbamente tessuta e creando un effetto di distanza, come un'eco discordante, (...) rompe la coerenza del suo pubblico di riferimento e sposta il significato" (1992: 17). Mette in primo piano il corpo della donna in modo contestatario e ciò che è socialmente e letterariamente inteso come femminile diventa elemento di genesi poetico-soggettiva.

¹⁴ Questa idea, come indicato nella citazione, viene sviluppata nel sesto saggio di *Alicia ya no* (Alice non più), di Teresa de Lauretis, "Semiótica y experiencia" (Semiotica ed esperienza), che si apre sottolineando la necessità di vedere il soggetto femminile non in un rapporto verticale, cioè di subordinazione, rispetto a quello maschile ma che per essere capito deve prestare attenzione alle esperienze femminili che non comprendano tale rapporto con il genere maschile in modo originario.

¹⁵ Teresa de Lauretis si riferisce alla riscrittura da parte di Luce Irigaray del testo di Freud "Femminilità" in *Espéculo de otra mujer* (Speculum di un'altra donna). Analogamente, si possono apprezzare alcuni parallelismi negli approcci femministi se notiamo che anche il testo di García Faet riscrive un testo canonico redatto da un uomo.

L'apparizione della neo-bambina presuppone, dunque, la prova della collocazione della voce poetica in un discorso di origine che si cerca di spostare, dislocare, trasgredire. *Los salmos fosforitos* è uno spazio poetico di ampliamento degli stereotipi prodotto mediante il cortocircuito dei sistemi che naturalizzano il suo funzionamento. Infantilismi, kitsch, dolcezza – ciò che *ci si aspetta* per la voce infantilizzata della donna - convergono in un corpo che si espande continuamente attraverso elementi che da lui fuoriescono: sangue, lacrime e voce - rivolti alla critica sociale e a riflessioni più fisiche che metafisiche, così come alla riflessione meta poetica ("le poesie sono inutili / quindi smetterò di scrivere / questa poesia questo libro di poesie" [XLVIII]) - sono elementi che *toccano e debordano* il corpo. E, sebbene ci sia un continuo fallimento o un costante dubitare della funzione della poesia, ne *Los salmos fosforitos* non vi è spazio per la rinuncia. Al contrario, si assiste a un'assidua ricerca di ciò che causa il fallimento. Per questo motivo, la neo-bambina non viene mai abbandonata. Viene accompagnata per mano lungo i viali della memoria e percorre, insieme alla voce lirica, la scrittura poetica, i fischi, gli ampliamenti spaziali e degli stereotipi. "Cosa ne pensi? Tutto crolla?", chiede la voce poetica alla fine della poesia XXXIII. Ne *Los salmos fosforitos*, naturalmente, tutto crolla: i discorsi appassionanti, i sintagmi che si allungano, gli spazi che si allargano. Crollano corpi, simboli, morti, significati. Tutto crolla tranne la neo-bambina, che è quella che fa crollare tutto il resto perché risponde. E intanto Berta García Faet sale, sempre più in alto.

Bibliografía

- BARTHES, R. (1993): “El placer del texto”, in *El placer del texto y Lección inaugural*, Madrid, Siglo Veintiuno.
- — (1994): “De la obra al texto”, in *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, Barcelona, Paidós.
- BAGUÉ QUÍLEZ, L. (2017): “Versos impuros”, in *El País*, Disponible al link: https://elpais.com/cultura/2017/05/31/babelia/1496243267_163759.html [Última consultazione: 30 giugno 2021].
- CLAYTON, M. (2011): *Poetry in pieces*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press.
- DE DIEGO, E. (2011): *No soy yo*, Madrid, Siruela.
- DE LAURETIS, T. (1992): *Alicia ya no. Feminismo, Semiótica, Cine*, Madrid, Cátedra.
- GARCÍA FAET, B. (2015): *La edad de merecer*, La Bella Varsovia, Madrid.
- — (2017): *Los salmos fosforitos*, La Bella Varsovia, Madrid
- — (2018a): “Berta García Faet: «La literatura viene de la vida y va a la vida»” [intervista realizzata da L. Márquez], in *Culturplaza*. Disponible al link: <https://valenciaplaza.com/berta-garcia-faet-la-literatura-viene-de-la-vida-y-va-a-la-vida> [Última consultazione: 30 giugno 2021].
- — (2018b): “Otra vuelta de tuerca al estereotipo de la poesía femenina” [intervista realizzata da A. Lara], in *Literal*. Disponible al link: <https://literalmagazine.com/otra-vuelta-de-tuerca-al-estereotipo-de-la-poesia-femenina/> [Última consultazione: 30 giugno 2021].
- GENETTE, G. (1989): *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus.
- HARAWAY, D. (1991): *A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century*, New York, Routledge.
- VALLEJO, César (2018): *Trilce*, Girona/Málaga, Luces de Gálibo.
- WITTIG, M. (2006): *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*, Egalés, Madrid.