



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

DIPARTIMENTO DI INTERPRETAZIONE E TRADUZIONE

Corso di Laurea magistrale in Specialized Translation (classe LM-94)

TESI DI LAUREA

in

Translation for the Publishing Industry (Spanish)

**Tradurre la *queerness*, diffondere narrazioni plurali. Proposta di traduzione del
romanzo Young Adult *Las durmientes* di Nando López**

RELATRICE:

Prof. Gloria Bazzocchi

CORRELATRICE:

Prof. Raffaella Baccolini

PRESENTATA DA

Gabriele Aragno

Anno Accademico 2024/2025

Terzo Appello

Indice

INTRODUZIONE	1
CAPITOLO I ROMPERE GLI STEREOTIPI ATTRAVERSO LA LETTERATURA.....	5
1.1. Il potenziale trasformativo della letteratura Young Adult.....	5
1.2. L'influenza della critica femminista sulla narrativa giovanile	7
1.3. L'evoluzione della rappresentazione LGBTQIA+ nella letteratura YA	10
1.4. Verso una rappresentazione più plurale	13
1.5. Il contesto spagnolo	14
CAPITOLO II <i>LAS DURMIENTES</i>: ANALISI DEL TESTO DI PARTENZA	17
2.1. Nando López	17
2.1.1. Intervista all'autore.....	19
2.2. Genesi e sinossi	34
2.3. Tematiche.....	34
2.3.1. Geografia dell'identità: il <i>sexilio</i>	35
2.3.2. <i>A Gael le pasan demasiadas cosas</i> : l'omonormatività e la grassofobia...	37
2.3.3. Il risveglio delle belle addormentate: rifiutare la passività.....	40
2.4. Struttura interna	43
2.5. Spazio e tempo	43
2.6. Voce narrante	46
2.7. Personaggi	48
2.8. Aspetti stilistici	52
2.9. Aspetti paratestuali	59
CAPITOLO III PROPOSTA DI TRADUZIONE	67
CAPITOLO IV COMMENTO ALLA TRADUZIONE	129
4.1. Una prospettiva <i>queer</i> e di genere alla traduzione	129
4.2. Metodologia traduttiva	130
4.3. Riappropriarsi dei tropi letterari: proposta di traduzione del titolo	133
4.4. Problemi di traduzione.....	134
4.4.1. Problemi linguistici	134
4.4.3. Problemi extralinguistici.....	147

4.5. Proposta editoriale	148
4.5.1. Il progetto G-BOOK.....	149
4.5.2. Salani	150
4.5.3. Scheda di lettura	150
CONCLUSIONE	153
ABSTRACT	155
RESUMEN	157
BIBLIOGRAFIA	159
SITOGRAFIA.....	165

INTRODUZIONE

A los siete años en la escuela ya me llamaban Joselito el maricón, porque yo en el colegio siempre me contoneaba, meneaba mucho el culo. También me decían “mariquita barre-barre” y yo, como no sabía lo que quería decir, pues les contestaba “y a mucha honra, quien no la tenga que se la ponga”
(Cristina La Veneno, cit. in Vegas e Ortiz, 2016)

Questa tesi è una proposta di traduzione del romanzo *Las durmientes* di Nando López, accompagnata da una discussione dei temi affrontati nel libro e del ruolo della letteratura per giovani nel proporre una visione plurale dei ruoli di genere nella società.

Ho scelto di darvi inizio con le parole di una donna che con l'accademia non ha mai avuto a che fare, ma che sapeva già tutto quello che questo elaborato cerca di dire. Cristina Ortiz Rodríguez, in arte La Veneno,¹ è stata in passato al centro della mia tesi di laurea triennale, e ho sentito la necessità di dedicarle una menzione anche in questo nuovo percorso; sento di doverlo a lei, così come alle altre donne trans che lavoravano nel Parque del Oeste di Madrid, e che ho imparato a conoscere passando ore e ore a ricercare frammenti pixellati delle loro vite su YouTube. Glielo devo perché l'affinità che sento con la cultura spagnola non è nata sui libri, ma attraverso la scoperta di queste storie di resistenza: esistenze invisibili, relegate ai margini, che però, proprio nel silenzio in cui sono (state) relegate, custodiscono i segreti millenari di chi ha dovuto lottare con le unghie e con i denti per (r)esistere in una società che esclude e marginalizza. Cristina, con la sua sfacciataggine e la sua lingua tagliente, ci ricorda che le rivoluzioni nascono per strada, da chi rivendica il diritto di esistere a voce alta. Nata in una Spagna post-franchista ancora impreparata ad accogliere una cultura LGBTQIA+ che cercava faticosamente le proprie forme e i propri spazi, Cristina è stata una di quelle persone che hanno aperto una strada: ciò che esiste oggi — una letteratura impegnata, una memoria collettiva, una piena rappresentazione — è il risultato di decenni di rivendicazione portata avanti da esistenze come la sua, che hanno permesso alle nuove generazioni di avere più strumenti per definirsi e (de)costruirsi, e che vanno onorate proprio per questo.

Lo devo a lei, così come lo devo a Juani Ruíz, amica storica di Cristina e custode della sua memoria, che ancora oggi accompagna chi vuole onorarne il ricordo al memoriale nel

¹ Cristina Ortiz Rodríguez, conosciuta come La Veneno, è stata una delle prime donne trans ad apparire nella televisione spagnola, dopo essere stata scoperta da una giornalista durante un reportage nel Parque del Oeste di Madrid. Cfr. https://elpais.com/elpais/2019/04/13/gente/1555178391_148094.html

Parque del Oeste, e che con una gentilezza infinita ha accettato di incontrarmi durante quella settimana in cui mi trovavo a Madrid per conoscere l'autore di *Las durmientes*. Lo devo a loro se sono arrivato a pormi la domanda che ha guidato la genesi di questo elaborato: cosa posso fare io, in quanto studente di traduzione, per far sì che questa rottura del silenzio non si interrompa?

La risposta è stata semplice: passare per la letteratura. Se la parola scritta ha il potenziale di agire come uno spazio sicuro di rappresentazione e scoperta, il presente elaborato nasce proprio dalla volontà di indagare come narrazioni che raccontino i margini possano essere diffuse e valorizzate. Ancora prima di scegliere l'oggetto di questa tesi, ho intrapreso un tirocinio curriculare nell'ambito di G-BOOK 3, progetto europeo al quale sono stato introdotto dalla professoressa Baccolini e che mira proprio a promuovere una letteratura Young Adult capace di veicolare modelli di genere positivi e plurali. È stato tra le tabelle Excel della bibliografia del progetto che mi sono imbattuto in *Las durmientes*, una delle opere proposte dal partner spagnolo ANILIJ e ancora inedita nel mercato editoriale italiano. Ho così scoperto un romanzo potente e necessario, un thriller che esplora le dinamiche adolescenziali più complesse e affronta tematiche fondamentali come l'identità *queer*, la grassofobia e la violenza di genere, con uno stile e un registro che rendono l'opera perfettamente fruibile per lettori e lettrici molto giovani. Documentandomi sull'autore, Nando López, ho scoperto una persona che ha fatto della scrittura una responsabilità sociale, fornendo alle nuove generazioni spazi di riflessione in cui la diversità non è un ostacolo, ma una ricchezza da rivendicare.

Su consiglio della mia relatrice, la professoressa Bazzocchi, ho quindi deciso di contattarlo e di cogliere l'opportunità del bando di ricerca tesi all'estero per incontrarlo. Tra novembre e dicembre del 2025 ho così intrapreso un viaggio in Spagna di tre settimane che ha avuto come prima tappa Madrid. Qui, ho avuto il privilegio di dialogare a lungo con l'autore, e, attraverso le sue parole, ho potuto esplorare l'urgenza civile che muove la sua scrittura, una produzione che López definisce figlia diretta del decennio trascorso come docente nelle scuole pubbliche: è stata proprio l'esperienza in aula, infatti, a spingerlo verso la creazione di luoghi sicuri per una generazione spesso carente di punti di riferimento, portandolo a concepire *Las durmientes* come una risposta all'ascolto dei suoi lettori. Per López, la letteratura ha un valore politico, ovvero generare un'empatia che la norma non sempre riesce a scalfire, e offrire uno specchio in cui le persone giovani possano finalmente riconoscersi e, soprattutto, ritrovarsi. La trascrizione integrale di questo confronto, che ha sviscerato la genesi e le tematiche del romanzo, oltre a darmi una panoramica più approfondita sul mondo interiore dell'autore, viene

riportata integralmente all'interno dell'elaborato come testimonianza viva di un progetto narrativo che fa della visibilità il suo baricentro.

Successivamente, mi sono spostato a Vigo, dove ha sede ANILIJ (Asociación Nacional de Investigación de Literatura Infantil y Juvenil), partner di G-BOOK. Qui, guidato dalla professoressa Beatriz María Rodríguez Rodríguez, ho avuto accesso al Fondo bibliografico del centro di ricerca e ho potuto reperire diverso materiale bibliografico fondamentale per inquadrare l'opera di López all'interno del panorama della letteratura giovanile contemporanea.

L'esperienza sul campo ha dunque rappresentato un tassello fondamentale per lo sviluppo di questo elaborato. Grazie al confronto diretto con l'autore e alla ricerca bibliografica svolta a Vigo, ho potuto elaborare una proposta di traduzione che ambisce a riflettere l'autenticità e la carica rivoluzionaria dell'opera di cui, in questa sede, propongo la traduzione.

A livello strutturale, il presente elaborato si suddivide in quattro capitoli. Nel primo capitolo viene delineato il quadro teorico e metodologico che fa da sfondo alla ricerca, analizzando l'evoluzione della letteratura per il giovane pubblico e l'importanza di veicolare modelli (più) plurali. Il secondo capitolo entra nel vivo dell'universo narrativo di Nando López, sviscerando le tematiche di *Las durmientes* e approfondendo la poetica dell'autore anche attraverso i preziosi spunti emersi durante l'intervista realizzata a Madrid. Il terzo capitolo è dedicato alla proposta di traduzione della Parte I del romanzo. Infine, il quarto capitolo consiste nel commento traduttivo, in cui vengono analizzate le strategie adottate per affrontare le sfide poste dal testo, dalla resa del gergo giovanile fino alla gestione del carico emotivo e politico insito nella narrazione.

CAPITOLO I

ROMPERE GLI STEREOTIPI ATTRAVERSO LA LETTERATURA

Il primo capitolo di questo elaborato si propone di tracciare il quadro teorico e storico entro cui si colloca l'analisi dell'opera di Nando López, esplorando il rapporto tra letteratura giovanile, identità e rappresentazione. Si partirà dal potenziale trasformativo della narrativa Young Adult, intesa come spazio privilegiato in cui le nuove generazioni costruiscono e negoziano la propria identità, per poi ripercorrere l'influenza che la critica femminista ha esercitato sulla produzione letteraria per il giovane pubblico, mettendo in luce come il movimento abbia gradualmente scardinato gli stereotipi di genere radicati nella tradizione. L'attenzione si sposterà quindi sull'evoluzione della rappresentazione delle identità LGBTQIA+ nella letteratura Young Adult, dalle prime narrazioni problematiche e punitive fino alle opere più recenti, in cui la diversità non è più (necessariamente) il nodo irrisolvibile della trama ma il punto di partenza per raccontare l'esperienza umana nella sua complessità. Il capitolo si chiude con uno sguardo sul contesto spagnolo, necessario per situare l'opera analizzata nel suo specifico panorama culturale e editoriale, e per comprendere come le trasformazioni teoriche maturate nel mondo anglosassone abbiano trovato una propria declinazione all'interno di una realtà in continua evoluzione.

1.1. Il potenziale trasformativo della letteratura Young Adult

La letteratura young adult (YA) può essere inquadrata secondo la definizione tracciata da Cart e Jenkins:

books that are published for readers aged twelve to eighteen, have a young adult protagonist, are told from a young adult perspective, and feature coming-of-age or other issues and concerns of interest to Yas.
(2006:1)

All'interno del mondo dell'editoria, questo genere nasce a partire dagli anni '60 e '70, contestualmente al clima di rivoluzione sessuale e politica di quel periodo (Kidd, 1998). Tuttavia, per analizzare il potenziale trasformativo di queste opere, non è possibile isolarle dalla più ampia categoria della letteratura giovanile. Sebbene la YA possieda caratteristiche proprie, essa rappresenta la fase cruciale di un percorso di formazione identitaria che affonda le sue radici nell'infanzia. In questa prospettiva, la riflessione proposta nel presente elaborato non si limita esclusivamente alla fascia adolescenziale, ma abbraccia il tema delle identità in costruzione nella loro interezza. Risultano pertanto rilevanti anche gli studi relativi alla letteratura per l'infanzia, sebbene il focus rimanga sulla produzione YA.

La letteratura svolge infatti un ruolo fondamentale nel rappresentare la varietà delle esperienze umane: può offrire a chi legge la possibilità di riconoscersi nelle storie, trovando conferma e legittimazione della propria esistenza, oppure di entrare in contatto con realtà e prospettive differenti: se determinati corpi o vissuti vengono sistematicamente esclusi dalla narrazione, si nega a chi legge di vedersi come parte integrante e legittima del tessuto sociale. In quest'ottica, la produzione letteraria agisce come un vero e proprio laboratorio culturale; in un mondo in costante mutamento, che corre a una velocità disarmante ma resta spesso ancorato a modelli datati, delle storie più plurali possono offrire alle nuove generazioni lo spazio necessario per rinegoziare la propria identità e per scardinare, attraverso la lettura, quelle eredità culturali che ne ostacolano l'autodeterminazione.

Proprio in virtù di questo potenziale formativo e della capacità della pagina scritta di modellare l'identità, la letteratura per ragazzi ha iniziato a suscitare, a partire dalla fine degli anni '60, un crescente interesse critico. Con la seconda ondata del femminismo sono infatti sorti degli studi volti a “mostrare il ruolo cruciale della letteratura nella formazione e nel consolidamento dei ruoli e delle rappresentazioni di genere di bambini e bambine, nonché a denunciare il carattere conservatore o addirittura reazionario di buona parte di questa produzione letteraria” (Pederzoli 2021: 15). Questa denuncia non riguarda solo i contenuti delle storie, ma mette in discussione l'intero impianto valoriale su cui si regge l'editoria per il giovane pubblico. Per comprendere la portata di questa critica, è necessario riconoscere che le identità non si sviluppano in modo neutro, ma sono immerse in una struttura sociale che tende a incasellare l'esperienza umana secondo logiche prestabilite. In questo senso, la ricerca sociologica e gli studi di genere offrono gli strumenti per decodificare tale complessità, introducendo la distinzione fondamentale tra sesso e genere: se il primo afferisce alle differenze biologiche e anatomiche, il secondo si configura come una costruzione sociale, culturale e storica (Butler, 1990; Connell, 1995). Il genere, dunque, definisce l'insieme di ruoli e attributi che ogni società associa arbitrariamente al maschile o al femminile.

Tale distinzione permette di inquadrare il concetto di binarismo di genere, ovvero quella visione condivisa secondo cui ogni persona debba sottostare a una classificazione rigida e mutualmente esclusiva che prevede l'esistenza di soli due generi, assumendo comportamenti conformi a quello assegnato alla nascita. Stando alle parole di Bernini (2017), tale sistema si fonda su una serie di saperi medici, psicologici e giuridici che rendono socialmente accettabili solo le espressioni standard della sessualità, escludendo o patologizzando le soggettività che non rientrano in questo standard.

Rispetto ai ruoli di genere, la cultura occidentale ha dunque ereditato questa logica dicotomica che agisce come una vera e propria norma prescrittiva, sanzionando chiunque tenti di abitare gli spazi intermedi o di sfidare le aspettative legate al proprio sesso biologico. Tutto ciò si riflette inevitabilmente sulla letteratura, che spesso ha funzionato come un dispositivo di conferma di questa dicotomia: da un lato, una dimensione femminile spesso relegata alla cura e alla passività; dall'altro, una maschile che non contempla la vulnerabilità (Pederzoli, 2021).

Questa compartimentazione dei vissuti non si limita a proporre modelli stereotipati, ma agisce attivamente per escludere tutto ciò che non è riconducibile al binomio uomo/donna. In un sistema così ancorato alla dicotomia di genere e all'eterosessualità obbligatoria (Rich, 1980), le identità LGBTQIA+ sono state a lungo invisibilizzate o relegate al 'non detto'. In letteratura, quando presenti, tali soggettività venivano spesso narrate esclusivamente attraverso la lente del trauma o della sanzione sociale (Cart e Jenkins, 2006), quasi a voler ammonire chi legge sui rischi della devianza dalla norma.

Grazie anche all'apporto di contributi teorici come gli studi di genere, gli studi sulla mascolinità e la queer theory, la quale rifiuta categorizzazioni fisse a favore di un'identità intesa come un "intreccio aperto di possibilità" (Kosofsky Sedgwick, 1993), la letteratura sta finalmente transitando verso narrazioni in cui la diversità non è più il problema centrale, ma il punto di partenza per esplorare la complessità dell'esperienza umana. La letteratura per l'infanzia ha quindi il potenziale di incidere profondamente sul superamento di queste classificazioni predefinite, non solo includendo chi è (stato) marginalizzato, ma soprattutto liberando ogni persona, indipendentemente dal genere o dall'orientamento, dalla necessità di aderire a un copione prestabilito.

1.2. L'influenza della critica femminista sulla narrativa giovanile

La critica femminista ha dovuto tentare di far luce su come la letteratura per l'infanzia abbia storicamente agito come dispositivo per riconfermare i ruoli e gli stereotipi presenti nella società. Come sottolineato da Pederzoli (2021), un contributo fondamentale in questa direzione è dato dal saggio *Dalla parte delle bambine* (1973) di Elena Gianini Belotti: secondo la sua analisi, la letteratura per giovani lettori e lettrici è stata spesso veicolo di un "discorso discriminatorio, reazionario, misogino e antistorico" che, somministrato a chi non ha ancora gli strumenti critici per decodificarlo e respingerlo, non può che portare a interiorizzare una gerarchia di genere asimmetrica che ne condiziona lo sviluppo dell'identità ben oltre l'infanzia.

In risposta a quei modelli cristallizzati, Flanagan sottolinea l'impatto che il movimento femminista ha avuto sulla letteratura a partire dagli anni '70:

From retellings of popular fairy tales that redress the conventional marginalization and passivity of feminine characters by portraying active, self-determining heroines, to works of historical fiction for younger readers that re-imagine various historical periods from a feminine viewpoint, writing for children and adolescents has enjoyed, and continues to enjoy, a longstanding engagement with feminist ideals and agendas. (2010: 27)

Come osserva Flanagan, infatti, la fiaba classica, in quanto ricca di rappresentazioni di ruoli di genere rigidi e tradizionali, ha rappresentato un terreno fertile per la loro messa in discussione. Questa operazione di riscrittura è quella che Adrienne Rich definisce revisione:

Re-vision – the act of looking back, of seeing with fresh eyes, of entering an old text from a new critical direction – is for us more than a chapter in cultural history: it is an act of survival. Until we can understand the assumptions in which we are drenched we cannot know ourselves. And this drive to self-knowledge, for woman, is more than a search for identity: it is part of her refusal of the self-destructiveness of male-dominated society. (1971: 18)

Secondo Rich, la riappropriazione del canone letterario rappresenta la rottura definitiva di quel silenzio in cui il femminile è stato storicamente confinato. Reclamare il diritto di narrare la propria versione della storia diventa dunque una forma di resistenza attiva a un sistema culturale che ha cercato di cristallizzare la donna nel ruolo passivo di oggetto della narrazione, anziché di soggetto narrante. In quest'ottica, rivisitare la tradizione significa guardare ai testi classici con una consapevolezza nuova, volta a impedire la trasmissione di un passato oppressivo e a scardinarne l'influenza e l'autorità che questo può avere sulle nuove generazioni, arrivando a "spezzare il dominio" ("*to break its old over us*") che il canone esercita sulla sfera femminile (*ibid.*: 19).

Come nota Flanagan (2010) questa spinta al cambiamento ha trovato espressione concreta sia nel panorama letterario per adulti, ad esempio con la scrittura di figure come Margaret Atwood, Jane Yolen e Angela Carter, che nella letteratura per l'infanzia e l'adolescenza con Babette Cole, Louis Sachar e Anne Fine. Queste autrici e autori si sono infatti concentrati sullo scardinamento della donna come oggetto passivo e di risoluzioni narrative in cui la felicità femminile sia subordinata alla conquista di un partner maschile. Concentrandoci sulla letteratura per il giovane pubblico, anche le riscritture o le revisioni di classici possono finire per riaffermare comunque alcuni valori conservatori, e dunque fallire nell'offrire rappresentazioni che vadano effettivamente al di là del genere. In *Princess Smartypants* di Babette Cole (1986), ad esempio, la protagonista rifiuta attivamente il

matrimonio e rivendica la propria autonomia creando una serie di sfide impossibili per i suoi pretendenti. Secondo Flanagan (2010), questo approccio fallisce nel mettere realmente in discussione i ruoli di genere, poiché mantiene intatta l'idea che mascolinità e femminilità siano costrutti opposti e inconciliabili. Allo stesso modo, in *Prince Cinders* (1987), una riscrittura di Cenerentola al maschile, la narrazione si chiude comunque con l'unione eterosessuale romantica, riaffermando il matrimonio come l'unico esito narrativo desiderabile.

Altre opere presentano tentativi interessanti di mettere in discussione la dicotomia uomo/donna. Un esempio lo abbiamo con l'opera *The Turbulent Term of Tyke Tiler* di Gene Kemp (1977). In questo libro, che gioca con l'ambiguità linguistica dell'inglese, il genere della protagonista non viene mai esplicitamente dichiarato fino alla scena finale, in cui si rivela che Tyke è una ragazza. Come osserva Flanagan (2010), si tratta di un esperimento valido per consolidare il concetto di genere come costruito sociale perché Tyke, comportandosi con atteggiamenti riconducibili alla sfera maschile, trae il lettore in inganno. Tuttavia, anche questo esperimento presenta un limite critico, in quanto non propone modelli alternativi di mascolinità e femminilità.

Questo limite appare ancora più evidente in romanzi come *Bill's New Frock* di Anne Fine (1989) o *Marvin Redpost: Is He a Girl?* di Louis Sachar (1993). In queste storie, i protagonisti maschili sperimentano la femminilità attraverso trasformazioni magiche, ma ciò che apprendono è una visione della femminilità ancora profondamente patriarcale: essere una ragazza viene descritto come sinonimo di subordinazione, marginalizzazione o ossessione per la bellezza fisica. Come sottolinea Flanagan (2010), questi testi descrivono la realtà attraverso una lente femminista, poiché invitano a riflettere criticamente sul genere; tuttavia, alla fine, la mascolinità viene riaffermata come la posizione preferibile, se non altro per il sollievo che i protagonisti provano nel tornarvi.

Le narrazioni più recenti, invece, hanno iniziato a dialogare con le istanze della terza ondata del femminismo, la quale rifiuta le visioni essenzialiste dell'identità per riconoscerne la natura plurale. Un esempio emblematico di questo cambiamento è offerto da Francesca Lia Block in *The Rose and the Beast* (2000). Nella sua riscrittura di Biancaneve, la protagonista rinuncia al classico finale romantico con il principe per scegliere una vita altruistica e simbiotica con la natura, abbracciando i temi dell'eco-femminismo (Flanagan, 2010).

L'opera *The Fold* di An Na (2008), invece, dimostra come l'intersezionalità sia una lente necessaria quando si parla di rappresentazione. Concetto introdotto da Kimberlé Crenshaw (1989), ci invita a non considerare le diverse forme di oppressione, come il razzismo, il sessismo, l'omofobia, la transfobia e il classismo, come binari paralleli o isolati,

ma come assi che si sovrappongono e si influenzano reciprocamente. La storia è raccontata infatti dalla prospettiva di una ragazza asioamericana, la cui esperienza di vita è inevitabilmente plasmata dal modo in cui etnia e genere si sovrappongono.

Il crescente rifiuto dell'idea stessa che esistano traiettorie di vita predefinita ha aperto la strada a una riflessione ancora più ampia sulle identità marginalizzate, portando l'attenzione su un'altra grande rottura del silenzio: quella legata all'orientamento sessuale e all'identità di genere, dove le istanze femministe si sono intrecciate con il movimento LGBTQIA+, per scardinare non solo il sistema patriarcale, ma l'eteronormatività stessa come paradigma dominante.

1.3. L'evoluzione della rappresentazione LGBTQIA+ nella letteratura YA

Se l'intervento del femminismo ha contribuito a scuotere le fondamenta del sistema patriarcale nella letteratura, il percorso verso una rappresentazione plurale delle identità LGBTQIA+ ha seguito un binario parallelo di lotta contro l'invisibilità.

Questo processo ha assunto forme e tempistiche diverse a seconda dei destinatari: se nella narrativa per adulti autori come James Baldwin, Truman Capote e Gore Vidal avevano iniziato a esplorare la sessualità non eteronormata fin dalla fine degli anni '40 (Cart & Jenkins, 2006), la letteratura per l'infanzia ha mostrato una resistenza maggiore, dovuta principalmente alla barriera culturale che impedisce di associare il concetto di sessualità — ancor più se *queer* — alla sfera infantile (Abate & Kidd, 2011 cit. in Spallaccia 2021: 83). Questa resistenza si è tradotta in un vuoto che si è iniziato a colmare solo a partire dall'inizio degli anni '80 (Spallaccia, 2021), mentre la letteratura Young Adult con personaggi LGBTQIA+, focus di questo capitolo, ha iniziato ad emergere circa un decennio prima.

Il primo esempio di libro Young Adult con una rappresentazione esplicitamente gay è *I'll Get There, It Better Be Worth the Trip* di John Donovan, pubblicato nel 1969. La coincidenza temporale con i moti di Stonewall non è un semplice caso fortuito: come sottolineano Cart e Jenkins (2006), sebbene non vi sia un nesso diretto di causa-effetto, entrambi gli eventi sono figli del medesimo clima socioculturale. Il decennio dei Sessanta, segnato da turbolenze politiche e rivoluzioni sessuali, costrinse infatti la cultura a fare i conti con ciò che fino ad allora era stato relegato all'invisibilità. Questa 'uscita dall'armadio' era già stata anticipata nella narrativa per adulti da autori come James Baldwin e Mary McCarthy, ma il suo ingresso nel mondo della letteratura Young Adult segna un importante punto di rottura (*ibid.*). Tuttavia, questo esordio fu accompagnato da un clima di profonda incertezza e timore da parte dell'industria editoriale. La casa editrice Harper & Row, come ricordato dal suo

vicepresidente William C. Morris, pubblicò il romanzo con estrema trepidazione, nel timore della reazione del pubblico e dei critici (*ibid.*).

Nonostante il primato storico, si è trattato di una rappresentazione problematica dell'omosessualità: nel libro, l'atto sessuale è presentato come un momento di esplorazione isolato e privo di una rivendicazione identitaria definita (*ibid.*). L'omosessualità, nel romanzo, viene infatti inquadrata come una deviazione transitoria che deve essere superata o integrata in una prospettiva di vita che, per risultare "accettabile" agli occhi della società, deve necessariamente rientrare nei binari della convenzione eteronormativa.

In questo senso, Donovan inaugura la stagione dei cosiddetti *problem novels* (Flanagan: 2010): narrazioni in cui l'orientamento sessuale non è una componente naturale dell'identità, ma costituisce il 'problema' centrale e paralizzante della trama. In questo paradigma, i personaggi non sono soggetti attivi che rivendicano la propria esistenza, ma figure che sembrano quasi dover chiedere scusa per la propria condizione, spesso pagando il prezzo della propria visibilità con la sofferenza o la perdita (come accade nel romanzo con la morte simbolica del cane del protagonista). Questa enfasi sulla tragicità ha cristallizzato per decenni l'idea che l'esperienza *queer* sia indissolubilmente legata al dolore, ritardando la nascita di narrazioni basate sull'autodeterminazione e sulla gioia.

Come notano Cart e Jenkins, questo prototipo letterario ha influenzato profondamente l'industria editoriale, imponendo un modello di rappresentazione rigido e stereotipato che è stato replicato costantemente dagli anni Settanta in poi:

The characters are male, white, and upper-middle class. The physical nature of what happens between them remains obscure. A cause-and-effect relationship is implied between homosexuality and being the child of divorced parents — more specifically, having an absent father and a disturbed and/or controlling mother. Homosexuality is presented both as a rite of passage experience with no long-term meaning or consequences and also as a matter of conscious choice. (2006: 14)

Questa narrazione, pur avendo contribuito a rompere il silenzio, ha di fatto creato una sorta di nuovo confinamento, in cui l'omosessualità viene vista come una sorta di sintomo di un trauma infantile, piuttosto che come una naturale variante dell'identità umana. Inoltre, la duplice narrazione dell'omosessualità come "rito di passaggio" o "scelta consapevole" svolge una precisa funzione rassicurante per l'ordine sociale. Nel primo caso, il desiderio non eteronormato viene derubricato a fase adolescenziale transitoria, destinata a risolversi con la maturità; nel secondo, viene ricondotto all'ambito della moralità e della volontà individuale.

Proprio in relazione all'omosessualità intesa come esperienza passeggera, Cart e Jenkins (*ibid.*) evidenziano come molti dei primi romanzi a tematica LGBTQIA+ siano

ambientati in scuole private o collegi, contesti che offrono un ambiente omosociale già preconstituito, lontano dal controllo familiare. A tal proposito, Epstein (2015) sottolinea come la scelta di tale *setting* non sia neutra: il collegio rappresenta per definizione un'esperienza temporanea e isolata, dando così l'opportunità ai personaggi di 'ritornare' a un comportamento eterosessuale una volta concluso il percorso scolastico e rientrati nella società ordinaria, strategia narrativa che permette di esplorare il tema della sessualità confinando l'identità *queer* a una parentesi geografica e temporale circoscritta.

Questa tendenza a inquadrare la letteratura a tematica LGBTQIA+ esclusivamente all'interno della categoria *problem novel* ha avuto l'effetto sistematico di privare i personaggi della loro individualità, serrandoli in una serie di cliché ricorrenti. Come evidenziato in un articolo del 1983 di Jan Goodman (cit. in Cart e Jenkins, 2006:18), intitolato significativamente "Out of the Closet But Paying the Price", la visibilità conquistata dai personaggi *queer* negli anni Settanta e Ottanta aveva un costo molto alto: l'adesione a dieci stereotipi che definivano (e limitavano) la loro esistenza nelle pagine dei libri. Secondo Goodman, la narrativa dell'epoca tendeva a proporre una serie di messaggi precisi:

1. It is still physically dangerous to be gay.
2. Your future is bleak if you are gay.
3. Gay people lead lonely lives, even if they're happy with each other.
4. Gay adults should not be around children because they'll influence them to be homosexual.
5. Something traumatic in a gay person's past makes him/her homosexual.
6. Gay men want to be women and lesbians want to be men.
7. SEX: Don't worry. If you do "it" once, you may not be gay. It may only be a phase.
8. Gay relationships are mysterious.
9. All gays are middle/upper middle-class and white.
10. As far as young children know, there's no such thing as a gay person. (13-15)

In questo senso, la letteratura YA dell'epoca, pur essendo formalmente 'uscita dall'armadio', continuava a esigere un prezzo altissimo dai suoi protagonisti. Come approfondisce Flanagan (2010), la natura problematica di queste opere risiede nella rappresentazione stessa del corpo e del desiderio. Citando l'analisi di Trites (2000), Flanagan sottolinea come l'intimità tra ragazzi fosse resa sistematicamente invisibile o, peggio, associata esclusivamente al dolore fisico piuttosto che al piacere. Questa narrazione contribuiva a veicolare l'idea che l'esperienza omosessuale fosse indissolubilmente legata alla sofferenza.

Anche le prime rappresentazioni lesbiche rimasero intrappolate in dinamiche di sanzione sociale. Nel romanzo *Happy Endings Are All Alike* (1978) di Sandra Scoppettone, ad

esempio, il messaggio che viene veicolato può essere interpretato come un monito piuttosto brutale per le lettrici: la protagonista, dopo aver subito *outing*, diventa vittima di un episodio di violenza sessuale. L'ostilità della società, in storie di questo tipo, non funge solo da sfondo, ma diventa un agente attivamente violento che ristabilisce l'ordine mediante il trauma (Flanagan, 2010).

1.4. Verso una rappresentazione più plurale

Il superamento del modello punitivo che caratterizzava le prime rappresentazioni LGBTQIA+ va letto come il riflesso di una profonda rivoluzione teorica che ha investito le scienze sociali e umane tra la fine degli anni Ottanta e l'inizio dei Novanta. Riprendendo la prospettiva di Butler (1990), il concetto cardine che ha permesso di scardinare la rigidità dei ruoli sessuali nella narrativa è quello della performatività: l'idea, cioè, che il genere non sia un dato innato o biologico, ma il risultato di una serie di atti e *performances* che, ripetuti nel tempo, producono l'illusione di una identità stabile e naturale.

Un esempio lampante di come tale concezione abbia influenzato la produzione letteraria è riscontrabile nella rappresentazione del *cross-dressing*. Come evidenziato da Flanagan (2010), il travestimento cessa di essere un semplice espediente narrativo per diventare una strategia politica: se un personaggio è in grado di imitare con successo i gesti e i codici del genere opposto, la dicotomia binaria uomo/donna viene irrimediabilmente compromessa. Romanzi come *Touch Me* (2000) di James Moloney o *Sky Legs* (2003) di Irini Savvides ritraggono protagonisti che interrogano le norme sociali proprio attraverso la fluidità della loro *performance*, incrinando la presunta corrispondenza biunivoca tra sesso biologico e identità di genere.

Seguendo questa linea, se il genere viene privato di un fondamento biologico immutabile, anche i modelli più rigidi della virilità tradizionale possono essere scardinati e ricostruiti secondo dettami diversi, meno oppressivi e più plurali: si tratta di decostruire quella che la sociologa R.W. Connell (1995) definisce mascolinità egemone, un apparato di pratiche e valori che garantisce la legittimità del patriarcato e la subordinazione di tutto ciò che è percepito come non virile. Flanagan (2010), per esemplificare, cita il romanzo *The Maestro* (1995) di Tim Wynne-Jones, in cui il protagonista tenta di costruire la propria identità rifiutando il copione di uomo autoritario incarnato dalla figura paterna.

Questa rinegoziazione dei modelli apre la strada alla queer theory (De Lauretis, 1991), la quale radicalizza l'approccio butleriano rifiutando qualsiasi tentativo di categorizzazione fissa. La queer theory celebra infatti l'ambiguità e la frammentarietà del sé, descrivendo

l'identità come "social, multiple, variable, shifting, and fluid" (Blackburn et al. 2015: 14). Nella narrativa Young Adult, questa spinta teorica si traduce in una sperimentazione formale che abbandona la linearità del *problem novel* a favore di strutture più complesse. Opere come *Funny Boy* (1994) di Shyam Selvadurai o *Boy Overboard* (1997) di Peter Wells ne sono l'emblema: qui la soggettività è rappresentata come un processo in perenne divenire, dove il desiderio e il piacere non sono più fonti di trauma, ma strumenti di autodeterminazione che resistono a ogni tentativo di classificazione sociale (Flanagan, 2010).

Tuttavia, nonostante questa graduale apertura, la strada verso una rappresentazione pienamente intersezionale presenta ancora molte zone d'ombra. Nonostante l'ampliamento dell'offerta editoriale e la rottura del legame tra omosessualità e tragedia, "permane una prevalenza delle identità omosessuali a discapito di altre sfumature dell'arcobaleno che ancora oggi godono di una minore visibilità nei testi letterari" (Spallaccia, 2021: 82). Queste zone d'ombra riguardano prevalentemente le soggettività transgender, non-binary e intersex, nonché quei contesti in cui l'orientamento sessuale viene presentato in modo depoliticizzato, rischiando di ignorare le barriere sistemiche (razziali, economiche) che vanno tenute in considerazione se si vuole offrire una piena rappresentazione. Risulta quindi evidente come questa evoluzione non sia stata del tutto lineare o priva di contraddizioni. Sebbene i saperi maturati nel mondo anglosassone abbiano inciso significativamente anche sulla letteratura al di fuori di quel contesto, è bene osservare come si declini all'interno di specifici contesti nazionali. Proprio perché il panorama spagnolo costituisce lo scenario in cui si colloca l'opera oggetto di traduzione, la riflessione si sposterà ora sull'analisi di questo specifico contesto, per indagare come la letteratura YA in Spagna stia rinegoziando i propri confini identitari e rappresentativi.

1.5. Il contesto spagnolo

La rivoluzione teorica e narrativa maturata nel mondo anglosassone non è rimasta confinata a quel contesto, ma ha agito da catalizzatore per una trasformazione che ha investito anche l'Europa. Il percorso spagnolo verso la visibilità può essere letto come un'evoluzione per certi versi parallela a quella anglofona, sebbene profondamente segnata dal lungo isolamento culturale e la repressione sistemica imposti dal regime franchista.

Nel tracciare questa evoluzione, è fondamentale premettere che non è possibile separare la necessità di rappresentazione LGBTQIA+ dalla più ampia lotta per l'uguaglianza di genere: in questo senso, Tonin, riprendendo gli studi Yubero, Larrañaga e Sánchez García (2014)

individua quattro tappe fondamentali che hanno segnato il cammino della letteratura spagnola verso l'uguaglianza:

La prima, che corrisponde agli anni '70, nella quale il ruolo della donna era marginale e totalmente stereotipato; la seconda, la decade degli anni '80, durante la quale avviene il primo grosso cambiamento con l'apparizione di una serie di testi che danno maggior protagonismo al ruolo della donna; la terza corrisponde agli anni '90, quando finalmente la critica letteraria denuncia l'esistenza di ruoli stereotipati nella letteratura infantile; infine, la quarta, a partire dagli anni 2000, con l'acquisizione di una piena consapevolezza di quanto certi modelli siano radicati. (Tonin, 2021: 184)

Questa crescente volontà di decostruire gli archetipi di genere ha preparato il terreno per una comunità LGBTQIA+ sempre più visibile all'interno del panorama letterario, sebbene attraverso una metamorfosi estremamente concentrata nel tempo, specie se confrontata con la rotta teorica tracciata nel corso dei decenni dal panorama anglosassone. Come evidenziato dallo studio di Cedeira Serantes e Cencerrado Malmierca (2006), la produzione editoriale per l'infanzia e YA a tematica LGBTQIA+ ha registrato un'impennata senza precedenti proprio all'inizio del nuovo millennio: se negli anni Novanta i titoli erano ancora sporadici, il 2005 ha rappresentato un vero e proprio spartiacque, concentrando in un solo anno il 31% di tutte le opere pubblicate nel ventennio precedente.

Anche la realtà spagnola è dovuta passare attraverso una fase di rappresentazione problematica, in cui l'identità non eteronormativa veniva narrata attraverso la lente della sofferenza. Il primo testo YA con un personaggio gay sbarcato nel panorama editoriale spagnolo è in realtà il frutto di una traduzione: si tratta di *Jim en el espejo* (1986) di Inger Edelfeldt. In quest'opera, il protagonista Jim affronta un processo di scoperta di sé in cui deve lottare non solo contro un ambiente familiare ostile, ma anche contro i propri pregiudizi e la disinformazione dell'epoca. Sebbene il romanzo si concluda con un finale positivo di autoaffermazione, l'intero percorso è segnato da profonda solitudine e ansia (Cedeira Serantes e Cencerrado Malmierca, 2006).

Il fatto che questa prima opera fosse una traduzione non è un caso isolato, ma riflette un fenomeno strutturale del mercato editoriale dell'epoca. Lo studio di Cedeira Serantes e Cencerrado Malmierca evidenzia infatti come, per lungo tempo, la letteratura YA e per l'infanzia spagnola con tematiche LGBTQIA+ sia stata fortemente dipendente dal mercato editoriale estero: ancora nel 2003, circa il 70% dei titoli era costituito da traduzioni, percentuale che si è ridotta a poco più del 30% in soli tre anni. Questo drastico calo testimonia l'affermazione di una produzione autoctona che, nel 2006, è arrivata a coprire più del 60% del

totale editato, permettendo al tema di radicarsi finalmente in narrazioni nate e pensate all'interno della realtà sociale e culturale spagnola.

Parallelamente a questa metamorfosi strutturale del mercato, si registra un netto cambiamento nelle modalità di rappresentazione della soggettività. Secondo gli autori, tale evoluzione si manifesta con chiarezza mettendo a confronto l'opera della Edelfeldt con pubblicazioni più recenti di autori spagnoli, come *Al otro lado del espejo* (2005) di Jordi Sierra i Fabra. In quest'ultima, infatti, il processo di scoperta di sé della protagonista si sviluppa con meno ansia e senso di colpa rispetto al caso di Jim. Sebbene entrambi i personaggi condividano inizialmente il sentimento di isolamento dal tessuto sociale, le figure dei romanzi più attuali esercitano un maggiore controllo sulla situazione (Cedeira Serantes e Cencerrado Malmierca, 2006).

Questo percorso di transizione dalla solitudine di Jim alla consapevolezza ritrovata delle nuove rappresentazioni trova in Nando López una delle voci più rappresentative. Il prossimo capitolo sarà dedicato all'analisi della sua opera, con l'obiettivo di mostrare come l'ascolto attivo delle istanze delle nuove generazioni si traduca in una narrativa della resistenza e dell'autodeterminazione.

CAPITOLO II

LAS DURMIENTES:

ANALISI DEL TESTO DI PARTENZA

Dopo aver delineato l'evoluzione della rappresentazione nella letteratura per l'infanzia e Young Adult nel mondo e aver analizzato la transizione vissuta nel panorama spagnolo, il presente capitolo si propone di analizzare come l'opera di Nando López si inserisca in tale traiettoria di metamorfosi. Il capitolo si apre con una presentazione dell'autore e del suo punto di vista in quanto voce importante nella letteratura a tematica LGBTQIA+. A tal fine, vengono integrati i contenuti emersi durante l'intervista che mi ha concesso, di cui si riporta la trascrizione integrale (§2.1.1.).

Successivamente, l'analisi si concentrerà sugli aspetti tematici di *Las durmientes* (2023), l'opera oggetto della proposta di traduzione del presente elaborato, che risultano maggiormente rilevanti in termini di rappresentazione e che mostrano una chiara continuità con il percorso storico e sociale tracciato nel capitolo precedente. In seguito, a partire dal paragrafo 2.4, verranno approfonditi lo spazio e il tempo, la voce narrante, la struttura e interna e, in generale, tutti quegli aspetti che permettono di avere una visione più d'insieme dell'opera ai fini di restituire una traduzione che rimanga fedele alle intenzioni dell'autore.

2.1. Nando López

Para que el odio se frene necesitamos realmente cultivar la empatía. Necesitamos desterrar el odio también desde lo emocional. Y eso te lo da el arte y la literatura [...]. Al final te estás viendo en un espejo que es la ficción, y la ficción es muy poderosa. Si te gusta un libro, entiendes cosas que no entiendes desde lo meramente teórico.

(Nando López, 2025)²

All'interno del panorama di progressiva conquista della visibilità delineato nel primo capitolo dell'elaborato, la figura di Nando López emerge come una delle più significative e poliedriche della letteratura spagnola contemporanea.

Nato a Barcellona nel 1977, López è romanziere, drammaturgo e dottore in filologia ispanica presso l'Università Complutense di Madrid. Per oltre dieci anni ha esercitato come docente di scuola secondaria nell'istruzione pubblica, esperienza che ha segnato indelebilmente la sua carriera: sebbene oggi si dedichi quasi esclusivamente alla scrittura,

² Cfr. §2.1.1.

l'autore sottolinea come il suo interesse verso la narrativa per giovani lettori e lettrici sia sorto proprio all'interno di quelle classi dove insegnava, e dalla necessità di dar voce alle complessità di una generazione spesso inascoltata.

La sua carriera artistica affonda le radici negli ambienti teatrali universitari di Madrid, dove fonda la compagnia "Armando no me llama". La dimensione del teatro non abbandonerà mai la sua carriera professionale, e lo porterà a scrivere e dirigere opere come *#malditos16*, candidata al Premio Max 2018, e adattamenti di classici come *Yerma* e *Tito Andrónico*.

Il punto di svolta nel suo percorso da scrittore è rappresentato da *La edad de la ira* (2010), romanzo arrivato in finale al Premio Nadal. Il successo del libro è stato un processo graduale: nato inizialmente per un pubblico adulto, molti adolescenti si sono rivisti nelle parole di un'opera così densa ma anche così necessaria, che rompeva il silenzio sul bullismo nelle scuole e sulle modalità con cui la violenza machista si interseca con quella omofoba, tanto da diventare lettura obbligatoria in centinaia di istituti. Nel 2022, l'opera è stata adattata in una miniserie televisiva per Atresplayer Premium.³ Attraverso il thriller, l'autore scoperchia la violenza sistemica e l'omofobia radicata nel sistema scolastico e familiare, un impegno che prosegue in opere come *La versión de Eric* (Premio Gran Angular 2020), dove affronta con rara onestà il tema dell'identità trans, o *Nadie nos oye*, thriller che indaga l'ambiente tossico dello sport giovanile.

Ciò che rende la scrittura di López così autentica è il suo metodo di lavoro. Come sottolineato dall'autore stesso durante l'intervista che mi ha concesso (§2.2.1.), le parole nei suoi libri nascono da un ascolto attivo e costante dei giovani. Infatti, López non scrive per o sui giovani in modo paternalistico, ma lo fa partendo dai loro racconti, in un dialogo continuo che gli permette di catturare sia le dinamiche emotive reali delle nuove generazioni che i loro linguaggi: un processo imprescindibile se si vuole evitare di offrire rappresentazioni semplicistiche e stereotipate.

La produzione di López non si esaurisce nella letteratura per giovani lettori e lettrici. Particolare rilevanza nella sua produzione per adulti è data da *Los elegidos*, romanzo in cui si esplora la memoria storica della Spagna franchista degli anni '50. Qui l'autore documenta la persecuzione delle persone LGBTQIA+ in quel periodo, ricordando l'esistenza di campi di concentramento specifici per le persone omosessuali (come quello di Tefia). López ha voluto raccontare un capitolo ormai chiuso della storia spagnola perché, come ha detto in fase di intervista, ritiene che non possa esserci progresso sociale senza la consapevolezza delle lotte

³ Da maggio 2024 la serie è disponibile anche su RaiPlay.

e delle sofferenze di chi ci ha preceduto. In altri romanzi che ha scritto per un pubblico adulto, come *Cuando todo era fácil* o *El sonido de los cuerpos*, l'autore esplora temi come il desiderio, la solitudine, il lutto e la precarietà dei legami affettivi. Altro titolo emblematico è *Hasta nunca*, *Peter Pan*, un ritratto generazionale malinconico su coloro che, arrivati a una certa età, si scontrano con la distanza tra le proprie aspettative giovanili e la realtà di una società che non offre garanzie.

L'impegno sociale dell'autore si manifesta, dunque, in una doppia direzione: da un lato, la creazione di spazi sicuri nella letteratura dove ogni lettore possa sentirsi rappresentato nella propria unicità; dall'altro, una presenza attiva nel dibattito pubblico. L'autore fa ampio uso della propria visibilità per contrastare quella cultura dell'odio e del pregiudizio che ancora oggi permea molti settori della società. In questo senso, la sua produzione letteraria e il suo impegno sociale sono inscindibili: ogni libro fa parte di un progetto più ampio volto a promuovere una cultura della cura e della solidarietà.

2.1.1. Intervista all'autore

Fin dal primo momento in cui la professoressa Bazzocchi mi ha presentato l'opportunità di conoscere Nando López in prima persona intuitivo, basandomi sulla qualità della sua produzione e sulle interviste rilasciate negli anni — che avevo letto per vincere l'agitazione di fronte a un incontro così importante —, che mi sarei trovato di fronte una persona estremamente calorosa e aperta al dialogo. E non mi sbagliavo: l'entusiasmo con cui ha accolto, sin dal primissimo scambio di mail, l'idea di collaborare a questo progetto di tesi, ha riconfermato quanto cuore ci metta nel suo impegno come scrittore e attivista.

Così, il pomeriggio del 17 novembre 2025 mi sono trovato ad aspettarlo seduto a un tavolino della caffetteria del Círculo de Bellas Artes di Madrid. In quel momento ero già intento a 'romanticizzare' la mia permanenza nella capitale spagnola, e l'idea di conoscere in prima persona l'autore che sta dietro al mio progetto di tesi non faceva che alimentare quel sentimento. Ricordo di aver ordinato un tè, quasi per darmi un tono e non apparire poco professionale, quando in realtà avrei preferito una birra o un *tinto de verano* per placare i nervi. Ironicamente, al suo arrivo, Nando ha ordinato proprio una birra, infrangendo in un istante quella barriera di formalità che mi ero autoimposto. E mi ha chiesto fin da subito di *tutearlo*, il che non ha fatto che riconfermare quella sensazione di vicinanza che già mi aveva mostrato al nostro primo contatto.

Dal nostro incontro è emerso con ancora più chiarezza come questa sua rara capacità di prestare attenzione ai dettagli dei vissuti più fragili, rappresentandoli con una sensibilità ed

un'empatia così nitide, traspia in ogni parola: da quell'ora e mezza di intervista è nato un dialogo profondo e autentico, la cui trascrizione rappresenta non solo un valore aggiunto a questo elaborato, ma il cuore pulsante di tutta la ricerca.

Me gustaría empezar hablando de tu trayectoria profesional. Durante una década compaginaste la enseñanza pública con la creación literaria. ¿Cómo viviste esa transición del aula a la escritura a tiempo completo? ¿Fue un proceso premeditado o el éxito de tus obras dictó ese cambio de rumbo?

Bueno, durante un tiempo lo compaginé. Decidí... a mí me apasionaba escribir desde siempre y yo era editor; empecé como editor y entonces hacía mucho teatro. Decidí cambiar, decidí opositar, saqué una plaza de la enseñanza pública, en ese caso una oposición, y estuve dando clases diez años; pero en esos diez años compaginaba la escritura de teatro, la escritura de novela y la enseñanza. Y lo que ocurrió es que una de mis novelas, que fue realmente la primera, *La edad de la ira*, tuvo más repercusión de la que yo esperaba. No fue inmediato: yo la publiqué, hubo unas ventas discretas al principio, pero fue un libro que empezó a ser muy recomendado; de repente se convirtió en lectura obligatoria en muchos institutos. Hoy en día se considera un *long seller*. En muchísimos institutos de España se lee *La edad de la ira* y es uno de los libros más leídos por los adolescentes españoles. Pero es verdad, Gabriele, que fue un proceso paulatino, fue lento; es decir, no fue un *best seller*, es un *long seller*, que es distinto. Pues yo iba publicando más cosas, me proponían más libros y poco a poco me di cuenta de que podía vivir solo de escribir, o sea, no fue inmediato. Y hubo un punto en el que me surgían pues también muchos viajes para estrenar mis obras fuera, congresos literarios... era ya inabarcable. Hace 10 años que tomé la decisión de pedir una excedencia, una pausa en el trabajo, y al ser un funcionario público puedo regresar. Pero bueno, la verdad es que está yendo muy bien, con lo cual es muy difícil que vuelva. Lo que pasa es que este año me han propuesto algo que me ha hecho mucha ilusión, que es dar clases de escritura en la universidad. Tengo solo un grupo y me hace muy feliz porque es una manera de conectar con la enseñanza, que es algo que echaba mucho de menos. Pero realmente, digamos que no es que pasara de la enseñanza a la escritura, sino que convivían las dos hasta que ya tuve que dedicarme a una sola profesión.

Se percibe mucho entusiasmo cuando hablas de tu etapa como docente. ¿Hasta qué punto el vínculo emocional con tu alumnado y la experiencia directa en las aulas han moldeado tu voz como narrador, especialmente en tu literatura juvenil?

Yo escribo mucho, yo hago literatura adulta y juvenil. Pero si yo hago literatura juvenil, como *Las durmientes*... es por mi experiencia como profesor, claro, y porque yo estaba enamorado de mi alumnado. Me parece una generación... bueno, un poco la tuya, tú eres mayor que ellos, ¿no? Pero tendrías la edad que tenían ellos cuando daba clase o la que tienen ahora. Y me parece que es una generación con mucho que contar. Están ocurriendo muchos cambios a nivel social, a nivel tecnológico, a nivel político... Pues yo siento la necesidad de escribir de esa edad y la siento desde que di clase. Pues no solo me gustaba, sino que ha influido en lo que hago. O sea, yo creo que nunca habría sido escritor de novela juvenil si no hubiera sido profesor, ¿sabes? Como que para mí esa parte fue esencial. Y luego una casualidad... Cuando yo publiqué *La edad de la ira*, la publiqué pensando en público adulto, porque yo quería hablar de la homofobia que pasan muchos jóvenes en sus propias familias, de los problemas del sistema educativo... La gran sorpresa de ese libro fue que enseguida fue acogido por adolescentes. Hoy en día se considera literatura juvenil, pero no lo era. O sea, nació como un libro para adultos... Claro, entonces también eso ha marcado mi manera de escribir. Entonces a mí me lee un público muy curioso, de edades muy distintas, y coinciden en el mismo libro. Eso es maravilloso.

Qué bueno que se recomienden libros así en las escuelas. Si pienso en mi etapa como adolescente, recuerdo que en mi época era casi imposible encontrar lecturas con este tipo de temáticas, por lo menos en Italia.

Pues todavía hay menos libros de los que debería sobre esos temas. Mira, una cosa que me pasa, Gabriele, es que cuando hago encuentros con jóvenes en institutos, un comentario muy habitual que me hacen es: “Es la primera vez que leemos un libro así”. Yo creo que hay una mayoría de libros que no abordan temas *queer*, que no abordan temas tan conflictivos como puede ser la cultura de la violación, que está en *Las durmientes*... O sea, creo que sí que hay un cambio en tanto que hay muchas, sobre todo mujeres y profesoras, que están buscando este tipo de literatura. Pero es verdad que no es la mayoría de lo que se publica. Lo que pasa es que yo me considero un privilegiado porque puedo hablar de estos temas y las editoriales me apoyan. Bueno, pero es verdad que a veces también me siento un poco solo, porque no somos muchas personas trabajando en esa línea.

Volviendo a la escritura, ¿me dirías qué influencias artísticas y literarias han marcado más tu forma de escribir?

Muy diversas. Un autor que a mí me ha influido mucho es Truman Capote, sobre todo en la parte de su trabajo con la literatura documental, el nuevo periodismo... de alguna manera

mis *thrillers* beben mucho de esa influencia. En *Las durmientes* o en *La edad de la ira* se reflexiona no solo sobre la violencia, sino sobre cómo contamos la violencia, ¿no? Cómo abordamos eso. Y, por ejemplo, un autor que me ha influido mucho es un poeta: Luis Cernuda, de la generación de Lorca. Quizá porque a mí me ayudó mucho a encontrarme. Las obras de Cernuda me llegaron a través de mi madre en un momento de mi adolescencia en que estaba muy perdido, sobre todo con mi identidad. A mí me costó mucho hacer visible que yo era gay y contar mi realidad; entonces, a través de Cernuda encontré las palabras para juntarme. Y es verdad que mi literatura aborda muchas veces el tema de la rebeldía, el rebelarse. El no querer ser víctima es un poco lo que pasa en *Las durmientes*; negarte a ser víctima es uno de mis temas, y eso viene de los versos de *La realidad y el deseo* de Cernuda. Porque también él se niega a ser víctima, ¿no? Y él siempre está luchando contra algo. Y luego hay una novelista, también española, que me ha influido muchísimo, que es Carmen Martín Gaité, porque para mí es una de las grandes novelistas del siglo XX y tiene algo que yo persigo y que admiro en ella: nunca perdió la calidad literaria y las ganas de experimentar. O sea, todas sus novelas son diferentes entre sí, pero a la vez nunca perdió el amor del público. Era una autora queridísima por sus lectores, vendía muchísimos libros. Entonces, ella demostró que era compatible la calidad con lo comercial. Y a mí eso me interesa. A mí me interesa que mis libros lleguen a mucha gente, porque si no, al final, ¿cómo vas a cambiar las cosas si tus libros no son leídos? Luego también estarían las artes plásticas. Me influye mucho un pintor, Francis Bacon. Él tiene mucho problema con la identidad y su propia identidad se deconstruye mucho en su pintura. Es un pintor que vivió abusos en su infancia y luego a lo largo de su vida. Su pintura trata de indagar el alma más oscura del ser humano y a mí, por lo que sea, es una pintura que me llega mucho. O Schiele, el artista austriaco. Bueno, es que mis influencias son muy diversas. Y luego el cine. O sea, la literatura del siglo XXI no se puede entender sin el cine. Me han marcado muchas influencias cinematográficas y son completamente diversas porque soy un cinéfilo voraz. Mira, por decir a alguien, Almodóvar para mí tiene que ver con ese descubrimiento de quién soy, ¿no? *La ley del deseo* me marcó. Y yo he recreado algunas situaciones de *La ley del deseo* alguna vez escribiendo. Y luego hay otro autor que me ha marcado mucho en cine, André Téchiné, y hay una película suya que te recomiendo muchísimo; yo la vi con 18 o 19 años. Se llama *Los juncos salvajes*. Es una historia de amistad y descubrimiento sexual entre tres jóvenes, dos chicos y una chica. La película mezcla el descubrimiento de la sexualidad con el tema político, con lo que estaba ocurriendo en ese momento en Francia y en Argelia. También me influyó mucho porque para mí fue una película que me abrió mucho la mente en cómo contar lo íntimo y lo político. Y esto está también

mucho en mi literatura. Y otro director, mira, que también rueda mucho en Italia: Özpetek. Yo creo que Özpetek y Almodóvar para mí son referentes porque han creado lugares seguros para el colectivo, y no los teníamos, ¿no? Tipo *Le fate ignoranti*... había muy pocas películas en esa línea. Y yo también creo que con mis libros quiero crear lugares seguros para la gente que no los tiene.

Totalmente de acuerdo, yo también soy muy fan de Almodóvar y Özpetek. Bueno, voy a pasar a la siguiente pregunta: ¿En qué medida tu biografía o tu experiencia personal influyen en tu escritura?

A mí me resulta muy difícil escribir si no parto de la verdad: de mis propias experiencias, de mi realidad, de lo que yo he vivido y de lo que a mí me ha marcado. Entonces, mi literatura nace mucho de ahí, ¿no? Mi tema, uno de mis temas, siempre es la búsqueda de la identidad; y lo he trabajado a veces desde mi búsqueda, pero también desde otras búsquedas. Yo no he vivido, por poner el ejemplo de *Las durmientes*, la violencia sexual cibernética que viven ellas. He vivido otro tipo de violencia sexual, otro tipo de ocultamiento y otro tipo de abusos, y eso hace que me interese contar eso. De alguna manera, digamos que gran parte de lo que he vivido también me ha hecho desarrollar una sensibilidad hacia ciertos temas de los que quiero hablar. Una de mis obras más leídas e interpretadas, que se llama *#Malditos16*, habla del suicidio adolescente porque la salud mental es un tema que en mi vida ha sido muy importante; yo también he tenido crisis de salud mental. Entonces, de repente, eso hace que yo sienta la necesidad de documentarme y hablar con psicólogos. Es decir, no es que mis libros hablen de mí siempre, pero sí que de alguna manera mi experiencia personal marca qué tema quiero contar y cómo me voy a documentar, ¿no? Y es verdad que de un modo u otro siempre estoy ahí. Hay un tema, por ejemplo, en *Gael*, de la relación con su cuerpo, que tiene que ver con mi relación con mi cuerpo. O sea, la dismorfia y cómo dentro del colectivo eso es un tema también complicado porque ejercemos violencia, ¿no? O la pluma, la plumofobia que él vive... pues ahí, por ejemplo, pongo cosas mías: mi relación con la pluma. ¿Cómo te relacionas en un contexto tan machista cuando el mundo gay también es machista? Creo que es interesante abordarlo desde ahí porque llego a temas que a lo mejor otra persona no puede contar porque no los está viviendo. Y creo que es importante ponerle palabras.

En una época en que el discurso de odio vuelve a ganar espacio, ¿qué puede hacer la literatura que la política no logra hacer?

Pues creo... qué buena pregunta, Gabriele. Creo que puede provocar una empatía que ayude a avanzar y a detener el odio. Es decir, efectivamente, desde la política tú puedes crear

una serie de medidas, leyes o normas, pero todo va desde lo prescriptivo, desde la orden. Estás dando órdenes, estás generando la sanción, el castigo, el miedo. Pero creo que para que el odio se frene necesitamos realmente cultivar la empatía; necesitamos desterrar el odio también desde lo emocional. Y eso te lo dan el arte y la literatura. Yo sí vivo —y eso me parece hermoso, lo he vivido muchas veces a lo largo de mi vida— la experiencia de alguien que me ha escrito porque, a través de leer uno de mis libros, se ha hecho visible y ha hablado con su familia, ha denunciado una agresión o se ha dado cuenta de que estaba agrediendo a alguien y ha pedido perdón por ello. Al final te estás viendo en un espejo que es la ficción, y la ficción es muy poderosa. Si te gusta un libro, una película o una serie, creo que entiendes cosas que no entiendes desde lo meramente teórico. Entonces, para mí la virtud —si es que la literatura puede cambiar las cosas y yo, a lo mejor, soy un ingenuo, pero creo que sí— es la empatía. Porque te abre la mente desde la emoción, y la emoción no la controlas. Por eso se censura tanto. Se están haciendo listas de libros prohibidos en Estados Unidos, se están retirando... aquí la ultraderecha en España intentó retirar libros de bibliotecas de la sección juvenil. Uno de mis libros, que se llama *La versión de Eric* y que tiene un chico trans como protagonista, se retiró de la sección juvenil en ciertas bibliotecas donde gobierna la ultraderecha. ¿Por qué se retira? Si la literatura fuera inofensiva, nadie la retiraría, no preocuparía. Pero lo que pasa es que no es inofensiva, porque ese libro ayuda a que alguien se descubra, a que alguien se entienda. Ahora me está pasando una cosa: ese libro se publicó hace como cinco años y hay chicos de 16 o 17 años que hoy se llaman Eric, y me han confesado que es porque leyeron ese libro con 10 u 11 años. Eran chicos trans que leyeron la novela, se dieron cuenta de que “sí, es que soy trans”, les entregaron el libro a sus padres y hoy su nombre elegido es Eric por una novela, porque se han encontrado ahí. ¿Y cómo se han encontrado? Desde la emoción. Entonces, yo sí creo que la literatura puede aportar algo que no aporta la política.

¿Has sentido alguna vez que escribir sobre temas LGTBIQ+ te ha expuesto a censura o incomprensión?

Bueno, hay lugares donde han censurado mis libros, hay lugares donde los han prohibido o los han retirado, y esto me da mucha tristeza. Sobre todo aquí, yo no sé en Italia, pero aquí en España ha habido estos últimos dos años mucho discurso sobre las personas trans. Y yo defendiendo muchísimo, muchísimo, por supuesto, los derechos de las personas trans. Esto me ha llevado, en mis libros infantiles, juveniles y adultos, a intentar que haya más protagonistas trans. Y eso ha hecho que en algunos sitios se retiren. Lo que pasa es que vuelvo a lo que decíamos antes: creo que mi obligación es que estén en mis libros. Mi obligación es

que mis libros representen la diversidad. Pero sí que he notado que hay un intento de censura. Lo que sí es verdad es que tengo la maravillosa suerte de trabajar con editoriales que no me censuran para nada; es más, me animan a abordar estos temas. Yo nunca he admitido nada de censura. A mí me costó mucho publicar mi primera novela, *La edad de la ira*, porque no encontraba ninguna editorial valiente que quisiera hablar de ese tema. Como hablaba de la homofobia en las familias, les parecía un tema muy fuerte en ese momento. Hablo de 2010; han cambiado las cosas, pero entonces me recomendaban que fuera a una editorial LGTB. Y yo quería que se publicara en una editorial generalista. Eso sí fue complicado en su momento. Desde entonces hemos cambiado, pero ha costado abrir camino. Y ahora hay un intento de volver a censurar estos libros aunque, por suerte, también te digo que la mayoría de la sociedad no está ahí. A mí me escriben muchas profesoras pidiéndome: “¿Tienes algún libro con una historia de amor entre dos chicas? Es que me gustaría llevarles un romance entre chicas”, o alguna historia de amor entre chicos, o algún libro con algún protagonista trans. O sea, hay muchos profes que están intentando combatir esa ola de odio, y esto es muy bonito y esperanzador.

Ya, es triste porque la retórica de la ultraderecha intenta hacer pasar el mensaje que narraciones de este tipo “adoctrinen” a las personas jóvenes, cuando la verdad es que adoctrinar es lo que hace quien limita, por ejemplo, a través de la censura, visiones del mundo más plurales.

Claro, cuando lo están haciendo ellos. Es decir, ¿quién adoctrina? Ellos. Ellos adoctrinan haciendo propaganda de odio, intentando prohibir la diversidad... Lo que hace la ultraderecha es apropiarse del lenguaje; esto es muy peligroso, no podemos permitirlo. Lo que hacemos desde la literatura y las aulas es educar. Y para mí es una de las cosas por las que yo escribo... o sea, ¿cuál es uno de mis ideales por los que yo peleo y que me encantaría que alguna vez ocurriera? Que nadie crezca con miedo. Que nadie crezca con miedo por su identidad. Y sigue pasando. Y sigue ocurriendo. Y eso me da mucha tristeza porque genera mucho dolor, y lo mantienes toda tu vida.

¿Cómo gestionas la responsabilidad de ser una voz literaria importante para el colectivo LGTBIQ+?

Bueno, yo lo que intento es, en ese sentido, exigirme mucho desde lo literario. O sea, yo creo que al final un libro, sobre todo, tiene que ser una buena historia, bien contada. Tú puedes tener un tema muy importante, pero si lo cuentas mal y no cuidas la forma, no cuidas el estilo o no cuidas la historia, no va a llegar a nadie. Entonces, para mí la responsabilidad

está en lo literario y en contar la historia de la mejor manera posible. Porque creo que, si una historia te la cuentan bien, puede aportarte cosas; pero si yo tengo un tema importante, pero te lo cuento mal y no lo trabajo lo bastante, al final va a ser un panfleto, va a ser algo malo. Entonces, lo gestiono desde ahí. Y luego me apoyo mucho en las redes. Para mí son muy importantes las reacciones en redes sociales; recibo muchos comentarios, la mayoría muy bonitos, y es un estímulo increíble. Cuando alguien te da las gracias porque se ha visto en tu libro... la cantidad de fotos de los libros que te mandan, te mandan fragmentos subrayados... Eso anima muchísimo y te hace sentir: “Venga, merece la pena esa responsabilidad”. Eso para mí es una fuente de energía muy potente.

¿Te pasa mucho que te escriban tus lectores?

Sí. Y además son historias muy personales, Gabriele. O sea, mis lectores son muy emocionales y quizás es porque también mis libros lo son. Entonces, sí, me pasa mucho y me mandan mensajes a veces que para mí son un verdadero tesoro. Yo los guardo. Los mensajes los guardo porque muchos de ellos me mandan sus propias historias, su evolución, su situación. Y algunos de ellos son hermosos, especialmente hermosos. Luego también hay muchos que me dan mucha tristeza, porque también hay mucha gente joven que lo está pasando muy mal, que sufre *bullying*... Pero encuentran en el libro un apoyo. Y yo estoy viendo esto: el libro no evita que lo sufran, pero sí les hace sentir menos solos. Eso es bonito, pero siempre me quedo con la tristeza de “ojalá no estuvieras viviendo eso”. Pero pensar que el libro ha podido ser una especie de abrazo... pues es hermoso.

En tus novelas juveniles integras lenguajes propios de la comunicación contemporánea (mensajería, audios, redes sociales) y captas con precisión las dinámicas de tu público. ¿Cómo te documentas para mantenerte cercano a esas realidades y qué función cumplen estos formatos en tu proyecto narrativo?

Bueno, básicamente observándoles; porque hago muchos encuentros con jóvenes, los tengo muy cerca y, como te decía, me escriben mucho. Entonces, tengo un acceso fácil al mundo joven. Y luego, creo que también es no tratándoles como marcianos. A veces hablamos de la adolescencia como si fuera una especie aparte y se les trata, yo creo, desde un lugar rarísimo. Yo creo que es tan sencillo como tratarles con un mínimo de respeto y crear personajes dignos. Y luego está integrar las nuevas tecnologías. A mí me encanta la novela realista. En su época, en la novela realista se incluían cartas, ¿no? Hoy en día no escribimos cartas: dejamos audios, escribimos WhatsApps. Entonces, hacer una novela realista en el siglo XXI donde los personajes no tengan un móvil me resulta bastante raro. Es más, si el personaje

no tiene un móvil, lo tengo que explicar. Me parece que, si la literatura quiere ser un espejo, tiene que serlo con todo. Y más aún, como tú dices, este público —el público adolescente— está acostumbrado a un ritmo muy rápido, al ritmo de TikTok, a vídeos muy breves... Hay algo maravilloso en esas páginas con mensajes de WhatsApp: el ritmo se acelera. Yo también creo que la literatura es hija de su tiempo. A mí me interesa que mis libros... o sea, yo no quiero hacer libros para que no los lean; quiero hacer libros para que les enganchen, para que les diviertan. En *Las durmientes* hay capítulos muy breves, hay mucha acción... es un libro que también intenta demostrarles que un libro puede ser divertido, igual que ver una temporada de una serie en Netflix. En el pasado había autores que hacían cosas fenomenales en otras épocas y nos parecía estupendo. Y ahora, de repente, parece que hay que escribir cosas muy eruditas para entrar en el canon. A mí no me interesa el canon. A mí me interesa que la literatura sea de calidad, que llegue, que enganche y, sobre todo, que haga lectores. ¿Sabes? Que esos jóvenes terminen el libro y digan: “Me quiero leer otro”.

Además, creo que es importante tener en cuenta que las redes y el internet influyen mucho en cómo las identidades de las nuevas generaciones se construyen, ¿no? Sobre todo, las personas LGTB que buscan una representación que a lo mejor no tienen en su cotidianidad.

Es que eso, precisamente... mira, eso para mí era súper importante en este libro. Porque hablamos de las redes siempre de forma muy negativa. Vale, las redes tienen cosas negativas, ¿no? Pero las redes también pueden ser muy positivas. Antes, si vivías en un entorno pequeño, tenías menos acceso a otras cosas. Como en *Las durmientes*, donde ellas se hacen su grupo de WhatsApp: se crean su pequeño club, digamos, para luchar, y ese pequeño grupo existe gracias a la tecnología. Que Gael tenga también los referentes que le ayudan cuando lo está pasando mal en el pueblo es gracias a esas pantallas. Eso para mí era importante. Además, algo que yo evito en mis libros es el maniqueísmo, lo de buenos y malos. En *Las durmientes* está toda la parte política y la corrupción, que evidentemente es negativa, pero luego los personajes tienen sus cosas buenas, malas y regulares; se equivocan, hay cosas en las que aciertan y otras en las que no... eso me interesa, y con las redes pasa igual. El captarlas me parece súper importante.

¿Cómo nació la idea de *Las durmientes*?

Pues mira, nació de una petición de un adolescente en un encuentro. Yo estaba en un pueblo —no recuerdo ahora mismo cuál, sinceramente—, pero un chaval de 16 años había leído otra de mis novelas en esta misma editorial, Loqueleo, que se llama *Nadie nos oye*. Esa historia tiene lugar en Madrid, en un equipo de waterpolo femenino y masculino. Y me dijo:

“Mira, me ha gustado mucho, me he leído esa y la de la isla, y he buscado más libros tuyos, pero todos pasan en ciudades. ¿Por qué no hablas de los pueblos?”. Me decía que en un pueblo su vida era distinta. Era un chaval gay, era visible y lo había contado en el instituto, pero quería que se hablara de cómo es ser gay con 16 años en un pueblo en España. Me fui pensando en ello; yo me tomo muy en serio cuando se me pide hablar de un tema, y dije: “Es verdad, no tengo ninguna novela en el mundo rural”. Eso se me quedó ahí. Luego recibí un mensaje de una chica que había sufrido una agresión. Ella me decía que quería hablar del dolor posterior. Puso una frase en su correo que a mí me impactó: “El verdadero infierno vino después”. Es decir, la agresión fue horrible, pero lo peor fue todo el proceso de revictimización: cómo la pusieron en tela de juicio, cómo se sentía juzgada. Entonces hablé con ella —era menor— y hablé también con su familia. Fue maravilloso; ellos querían ayudar y querían que alguien hablara del tema. La entrevisté y, bueno, fue duro, porque es muy duro escuchar a alguien que ha sufrido algo que no debería sufrir nadie nunca. Pero también me gustó mucho oírla, sobre todo porque ella insistía mucho en algo que está en el libro: “No quiero que esto me defina”. Esta idea me parece muy importante: podemos tener mala suerte en la vida y vivir violencias, pero estas no nos pueden definir. Entonces pensé en Gael, me acordé del chico que me contaba lo del pueblo, me acordé de las violencias que he vivido yo y vi la conexión. Dije: “Vale, yo no he vivido lo que esta chica, pero entiendo otras violencias y entiendo la idea de que eso no me va a definir; no me va a definir tu agresión, me voy a definir yo por lo que soy”. De ahí surge la idea de unir esas dos realidades y esos dos personajes que se encuentran en el camino. Me parece que sale una historia hermosa en esa mezcla de diferencia de edad y de género, pero con ganas de rebelarse contra la etiqueta de víctima. Nace así, de dos historias reales.

Me gusta mucho que en libro representes, digamos, la intersección entre esas dos experiencias. Al final es importante recordar que la violencia homófoba y machista comparten la misma raíz.

Exactamente. Es que ese tema está en todos mis libros; estaba ya en *La edad de la ira*. En esa novela se habla de Marcos —el personaje de Manu Ríos en la serie—, que sufrió homofobia por parte de su padre; pero es que su padre maltrata a su madre, su padre es un maltratador. Entonces, en esa novela yo ya estaba diciendo que la violencia machista es el origen de todo. Es decir, el machismo tiene una ramificación que es la homofobia y otra que es la transfobia, pero están dentro del machismo. Efectivamente, es importante que nos demos cuenta de que el problema es ese machismo, que sigue siendo una de las barreras más grandes que tenemos para llegar a la igualdad.

En *Las durmientes* optas por la estructura y el tono de la novela negra para abordar temas como la violencia sexual, el machismo y la homofobia. ¿Qué te atrajo del género y qué crees que permite mostrar que otros géneros no permitirían?

Pues porque me encanta el *thriller*. Me gusta mucho, me divierte mucho. Y por dos cosas: me parece que, por un lado, engancha —sobre todo a lectores a los que les cuesta mucho la lectura—; cuando les planteas un misterio... claro, te quedas con ganas de seguir. Y luego porque el *thriller*, la novela negra, que a mí me encanta, te permite indagar. Cuando hablamos de referentes, me encantan Chandler, Hammett o Patricia Highsmith. Tienes un misterio, pero a la vez tienes siempre una pregunta sobre el ser humano, sobre cómo somos. Porque al final, cuando indagas en las causas de ese caso, te puedes quedar en “bueno, lo hizo tal personaje” o indagar algo más profundo, ¿no? Y aquí, en *Las durmientes*, me interesaba mucho preguntar: vale, ¿dónde están las raíces de la violencia machista? ¿Dónde están? ¿Quién es el responsable? Claro, hay un culpable, que es el que graba los vídeos, pero ¿es solo el que graba los vídeos o hay una estructura detrás? Por eso el *thriller* me interesaba más que otras fórmulas.

Antes del libro yo nunca había escuchado la palabra ‘sexilio’ y me dio mucha curiosidad, sobre todo porque representa a una experiencia muy común en el colectivo LGTB, pero nunca me planteé si existiera un término para definirla (y creo que en italiano aún no existe). ¿Qué te interesaba explorar sobre esa experiencia?

O sea, fíjate... lo de que no sabemos si hay una palabra o no en italiano, ¿no? Y en España, realmente, lleva muy pocos años, porque no habíamos hablado de ello. Como que siempre hemos dado por hecho que era algo natural; es decir, que una persona sufría *bullying* en su pueblo o en su colegio porque era lesbiana, porque era bi, porque era gay o porque era trans, y se iba. Y era como que entendíamos, desde el colectivo, que era lo que nos tocaba hacer: “Claro, me hacen daño, me voy”. Cuando tú sufres violencia, terminas creyendo que de alguna manera mereces esa violencia, que es tu culpa. Entonces, piensas: “Claro, me tengo que ir para encajar”. Y creo que la clave está en darnos cuenta de que no: no me tengo que ir. Se tendría que ir la persona que es violenta, no yo. Yo no quiero irme. El sexilio es un concepto del que no habíamos hablado. ¿Cuánta gente se va, por ejemplo, del colegio porque le hacen *bullying*, porque tiene pluma o porque le insultan? Es una forma de exilio porque en tu infancia te has movido de centro escolar, cambias de amigos, cambias de barrio... ¿Cuánta gente se va del pueblo? ¿Cuánta gente se va de la ciudad? ¿Cuánta gente se ha ido hasta del país? Ahora mismo hay casi 70 países que siguen manteniendo penas de cárcel o hasta de muerte contra las personas LGTB. Es que es un tema muy serio. Hay un exilio muy evidente de: “Es que es

ilegal y me tengo que ir a otro país”, vale. Pero luego está el otro: “¿por qué me tengo que ir de mi pueblo o de mi ciudad si estoy a gusto?”.

Ya, de hecho, descubrir esa ‘etiqueta’ me ha hecho reflexionar porque es algo que le pasa a mucha gente, pero es difícil darse cuenta de que es un fenómeno que nace de la orientación sexual, porque la gente puede tener varios motivos para mudarse.

Claro, por lo que tú has dicho: no lo reflexionamos porque lo damos por hecho. Yo, por ejemplo, me fui a Alemania. Yo no vivía en Madrid; hasta los 20 vivía en Alcorcón, que es una ciudad pequeña al sur de Madrid. Yo no me sentía libre en Alcorcón. Entonces, me fui a Alemania con la excusa de perfeccionar el alemán, pero en realidad me fui para ser libre. Y ahora lo pienso y digo: es que yo, si no me hubiera querido ir, no tendría por qué haberlo hecho. O tú, a lo mejor... a lo mejor no querías irte. O irte solo porque te apetece estudiar en un sitio, pero no con el matiz añadido de “es que no me quiero quedar aquí porque no soy feliz aquí”. Por eso quería explorar eso, porque creo que es algo sobre lo que no hemos reflexionado; hemos asumido que no había otra opción. Y hay otra opción: la opción de ser como nos dé la gana donde queramos.

Los padres de Gael comentan su cuerpo y su pluma casi antes de saludarlo. ¿Por qué te interesaba mostrar esas microagresiones familiares y qué papel juegan en la construcción del personaje?

A mí me interesa hablar de lo familiar. Hablo mucho de eso porque considero que he tenido mucha suerte en la vida con mi familia: es muy respetuosa y un lugar muy seguro para mí. Entonces, yo nunca he vivido eso y no sé cómo lo habría afrontado; no sé cómo es llegar a tu casa y que te juzguen todo el rato por cómo eres, por cómo hablas, por cómo te mueves, por qué estás estudiando (o por qué no) o por cómo es tu cuerpo. Pero, como te decía, a mí me lee gente de muchas edades, me leen muchos adultos, y para mí eso era importante para el público adulto. Esas escenas eran clave para que, cuando me lea cierto público adulto, diga: “¿Cómo trato yo a mi hija o a mi hijo? ¿Cómo le juzgo o no le juzgo?”. Porque esa microagresión genera inseguridades, genera un montón de miedos y hace que te pases el día cuestionándote. Yo eso no lo he vivido en mi familia, pero lo he vivido en otros entornos: con ciertos profesores, con compañeros de trabajo, con ciertos supuestos amigos de los que te das cuenta de que no lo son si están opinando de tu cuerpo y generándote mal rollo, o si opinan de tu pluma... “Oye, no muevas tanto las manos”, “no hables así”, “pon una voz más grave”. Es que todos hemos vivido esas microagresiones, y no son “micro”. Para mí no existen; es como el micromachismo: no existe el micromachismo. Lo que pasa es que, volvemos a lo mismo,

toleramos ese tipo de actitudes. Este libro también —por eso el título de *Las durmientes*— es como un despertar contra cualquier tipo de agresión. Las agresiones son como un iceberg, ¿no? Tú ves una puntita, pero está todo lo demás debajo. El libro de lo que habla es de que no se tiene que tolerar nada, ningún tipo de agresión, ni pequeña ni grande. Y luego está esa falta de empatía, a veces, del mundo adulto con el mundo joven: dudar de si haces, si no haces, si eres o si no eres... Creo que la vuestra es una generación muy cuestionada. Hay un término que odio —no sé si en Italia se usa mucho—, aquí en España se habla mucho de la “generación de cristal”. Me enfada. Para mí, si esa generación es de cristal es porque transparenta los errores de las anteriores, no porque sea más débil. Me encanta que se planteen reflexiones que antes no se habían planteado, por eso me enfada especialmente ese término. Así que esas escenas también tienen que ver con eso de: ¿por qué no aprendemos más de la gente joven?

La historia de Chloe se cruza con la de Gael a partir de violencias distintas, pero podemos decir que nacen de las mismas lógicas de poder. ¿Cómo construiste ese paralelismo entre sus experiencias y qué te interesaba poner en diálogo a través de ellos?

Me parecía bonito que alguien —en este caso es ella—, que acaba de ser víctima, vea a alguien que lo fue tiempo atrás y que se ayuden mutuamente. O sea, me interesaba el aprender a cicatrizar: cómo sobrevives a una agresión. Me interesaba ese proceso porque creo que, por desgracia, es una inmensa mayoría de mujeres la que ha sufrido algún tipo de agresión machista. Ninguna de mis amigas está libre de haber sufrido algún tipo de agresión machista alguna vez. Y en nuestro entorno LGTBI ocurre lo mismo; de mis amigos gais o trans, todos han sufrido o vivido violencias, y no una, sino un montón. Entonces, a mí me interesaba no quedarme en la agresión, porque ya las conocemos. Yo creo que también estamos en un momento de la literatura *queer* en el que ya no hay que quedarse en la agresión; hay que ir más allá, hay que hablar de otras cosas. Por eso me interesaba un tema que es cómo sanamos y cómo nos cuidamos, cómo creamos una “familia encontrada”. Me gustaba mucho la alianza mujer-gay, porque creo que al final el feminismo es como una salvación: esa alianza, esa amistad. Que alguien de veintipocos y alguien de dieciséis pudieran ayudarse y que todo esto pudiera servir de espejo: “Yo lo estoy pasando en este momento, tú ya lo has pasado; cómo nos interrelacionamos y cómo lo afrontamos”. Digamos que me interesa el proceso de sanación, el cómo curarnos.

La historia aborda violencias estructurales y personales, pero también la posibilidad de cuidado y comunidad. ¿Cómo encontraste ese equilibrio entre la herida y la reparación?

Sí, es que la palabra cuidado... me gusta que la destagues porque es muy importante. Me interesa decir que —sobre todo porque hay algo en la novela que es muy pesimista, pero que también forma parte de mi filosofía o mi universo literario— es muy difícil cambiar lo estructural. Es decir, yo no creo que vea en vida cómo desaparece el machismo. No sé cuántas generaciones llevamos, siglos peleando contra ello, y el machismo sigue ahí. Entonces, creo que a veces cambiar la estructura al cien por cien es imposible; es algo a lo que queremos aspirar, pero es muy difícil. Pero sí tenemos pequeñas victorias. Vamos venciendo, vamos avanzando. Y el cuidado es una victoria. El cuidado es necesario para seguir peleando. Para mí, en este libro era importante decir que lo estructural está ahí y es muy complejo, pero que tenemos que pelear y a la vez cuidarnos, porque si no nos vamos a desgastar en la lucha. Como es estructural, es muy difícil mantenerse a salvo. Por eso está ahí. Esa idea es clave.

Me ha gustado mucho ver a un protagonista que no encaja en el canon estético habitual. Me interesaba preguntarte qué reflexión querías abrir con esta elección, sobre todo teniendo en cuenta que, a veces, es la propia comunidad gay (blanca, sobre todo) la que reproduce ciertos mandatos corporales y estereotipos tóxicos.

Mira, en un encuentro con jóvenes hubo un chico que me dijo: “Me ha gustado el libro, pero tengo un problema: a Gael le pasan demasiadas cosas porque es gay, tiene mucha pluma, es gordo...”. Yo le dije: “¿Y?”. Es que hay muchas cosas que decir. La mayoría estamos ahí: no tenemos cuerpos perfectos, tenemos pluma y somos gais. Al final, lo que reivindicaba es que quería esa diversidad y hablar de ella, porque me preocupa mucho; por eso te decía que creo que la literatura con personajes *queer* tiene que abordar temas que no se han tratado. No estamos hablando mucho de la discriminación dentro del colectivo y para mí era muy importante hacerlo, sobre todo porque creo que el colectivo reproduce muchísimas dinámicas tóxicas. Es que, al final, los hombres gais son hombres. Y, como tú has dicho muy bien, muchas veces no se incluye a todas las identidades, y esto me indigna. Creo que estamos reproduciendo todo el odio que hemos vivido y lo estamos devolviendo dentro del propio colectivo, ¿no? Para mí era fundamental que el personaje rompiera eso. Creo que es otro de los grandes temas del siglo XXI y algo que está aportando tu generación: las nuevas posibilidades. Hay muchas formas de ser hombre, de ser una persona no binaria, de ser mujer... vuestra generación rompe un poco el binarismo y la normatividad. Gael, para mí, es una forma de romper esa normatividad. Yo soy pesimista. Ahora mismo creo que estamos en un mal momento; creo que estamos en un momento, otra vez, de vuelta a la normatividad. Hace falta tener más conciencia del propio privilegio y, sobre todo, me preocupa que no veamos la importancia de la

interseccionalidad. Tú has dicho una cosa importante antes: hombres, gais, blancos, con cierto poder adquisitivo. Es decir, tienes un montón de privilegios: poder adquisitivo, eres blanco, eres hombre. Tienes un rasgo de diversidad, que es que eres gay, vale; pero como el resto te permite asimilarte a lo normativo, tu directo es más fácil. Y no solo no te das cuenta, sino que encima criticas. De repente hay un momento de desafección. Hay mucha gente que dice: “No me representa el movimiento”, “no me representa el colectivo”. Para mí hay una falta de memoria histórica enorme. Hace poco publiqué una novela, a la vez que *Las durmientes*, que se llama *Los elegidos*. *Los elegidos* habla de la persecución en el franquismo. En España hubo campos de concentración con lugares específicos para personas del colectivo y no se sabe. Si uno no conoce su historia, es fácil que acabe diciendo cosas como “a mí no me representa el Orgullo”, pero ¿quién ha conseguido estos derechos, querido? ¿A cambio de qué? Me preocupa mucho porque veo que estamos en un momento de falta de colectividad.

Tus libros dialogan constantemente con el presente y con lo que aún puede cambiar. ¿Qué horizontes de futuro imaginas para las nuevas generaciones LGTBIQ+ y qué papel crees que puede seguir desempeñando la literatura en ese camino?

Yo quiero imaginar un horizonte mucho más abierto. Y bueno, aludiendo a tu propio TFM, hace años estos temas no formarían parte de un trabajo así. Es decir, el hecho de que el mundo académico y el mundo universitario también aborden estas cuestiones es un cambio, ¿no? Que exista un departamento como el de Estudios de Género... Hay algo que me preocupa y es el ruido que hace la ultraderecha. Ese ruido nos hace olvidar todos los logros, y no podemos olvidarlos. Entonces, yo imagino un horizonte —o quiero imaginarlo— donde la diversidad sea cada vez una cuestión mucho más asumida, mucho más visible y trabajada. Sobre todo, que llegue desde muchos lugares: desde lo académico, lo cultural, lo político... Y ahí también creo que la literatura está demostrando que estos temas interesan. Una de las cosas que me hacen sentir bien con mi trabajo es que, si vivo de mis libros, es porque venden bastante. Eso quiere decir que hay mucha gente a la que le interesan esos temas. En España, uno de los libros más vendidos del año pasado fue *La mala costumbre* de Alana S. Portero, y eso ha demostrado que nuestros temas son universales. Yo creo que vuestra generación está intentando derribar muros. Y creo que en vuestra generación hay más gente que está en esta línea que en la contraria. El problema es que a la contraria siempre le dejamos hacer demasiado ruido; le dejamos mucho espacio. Hay que darle menos espacio. Creo que a tu generación lo que le toca es defender mucho el espacio y hacerlo más grande. Pero yo creo que lo estáis intentando; veo una generación con voz, con mucha voz y con las ideas claras.

2.2. Genesi e sinossi

All'interno della vasta produzione di Nando López, *Las Durmientes* (2023) costituisce un esempio emblematico di come l'ascolto attivo delle nuove generazioni possa tradursi in materia narrativa. Come emerso durante l'intervista (§2.2.1.), il romanzo nasce dall'intersezione di due testimonianze reali che l'autore ha raccolto nel corso dei suoi incontri con i lettori. Da un lato, la sollecitazione di un adolescente residente in un piccolo centro rurale, che rivendicava la necessità di narrare l'esperienza *queer* al di fuori dei contesti urbani; dall'altro, il racconto di una giovane sopravvissuta a un'aggressione, la quale sottolineava come la violenza più difficile da gestire fosse quella posteriore all'atto in sé, ovvero tutta la struttura sociale che confina le vittime di violenza alla mera dimensione della passività.

Da queste testimonianze nasce *Las durmientes*: ambientato in una piccola cittadina spagnola, di cui non si specifica il nome, il romanzo segue le vicende di due personaggi le cui vite si incrociano a partire da violenze diverse che permettono loro di empatizzare l'uno con l'altra. Gael è un giovane stagista presso un quotidiano di Madrid, città dove, raggiunta l'indipendenza, si è trasferito per vivere liberamente la propria identità. Un giorno, Ricardo, il suo capo redattore, gli affida un incarico di giornalismo d'inchiesta proprio nel paese d'origine per seguire il caso di un'aggressione sessuale: questo ritorno rappresenta per Gael un doloroso confronto con il proprio passato e con le dinamiche di un ambiente che non ha mai smesso di percepire come ostile. Al percorso di Gael si intreccia indissolubilmente quello di Chloe, la ragazza che ha subito la violenza. Chloe è una sopravvissuta: attraverso la sua figura, López esplora le conseguenze psicologiche e sociali di un'aggressione sessuale, spostando il focus dall'atto violento in sé alla lotta per non farsi definire da esso. Se Gael deve riappropriarsi del proprio spazio geografico attraverso il ritorno, Chloe deve riappropriarsi del proprio spazio identitario, rifiutando il ruolo di vittima passiva che la società vorrebbe imporle. Le loro traiettorie, pur partendo da vissuti differenti, convergono nella necessità comune di rompere il silenzio e denunciare una struttura sociale che tende a proteggere l'aggressore e a isolare chi subisce.

2.3. Tematiche

Ritenendo importante partire dalle ragioni per cui questo romanzo rappresenterebbe un prezioso valore aggiunto per il mercato editoriale italiano, ho deciso di soffermarmi, in primo luogo, sulla complessità e sull'urgenza delle tematiche trattate. Il libro si fa infatti portatore di istanze sociali cruciali, affrontando nodi tematici quali la cultura del consenso, la grassofobia e l'omofobia, e la forza del testo risiede proprio nella capacità di Nando López di trasformare

questi argomenti in esperienze vissute dai protagonisti, permettendo al lettore di immedesimarsi e, di conseguenza, di sviluppare una coscienza critica. In un panorama sociale (ed editoriale) che talvolta tende a edulcorare o a ignorare le zone d'ombra dell'adolescenza, questo romanzo si pone come uno strumento pedagogico significativo, volto a fornire non solo rappresentanza alle minoranze, ma anche concrete strategie di resistenza e di consapevolezza contro ogni forma di violenza.

2.3.1. Geografia dell'identità: il *sexilio*

Siempre hemos dado por hecho que era algo natural: una persona sufre bullying en su pueblo porque forma parte del colectivo LGTB y se marcha. Y era como que entendíamos, desde el colectivo, que era lo que nos tocaba hacer. Claro, cuando alguien supera un acto de violencia, termina creyendo que de alguna manera se lo merece. Que es su culpa. Entonces, claro, me tengo que ir, ¿no? Para encajar. Y creo que la clave está en darnos cuenta de que no, no me tengo que ir. Se tendría que ir la persona que es violenta, no yo.

(López, 2025)⁴

Uno dei temi che l'autore affronta — e rappresenta — all'interno di *Las durmientes* è quello dell'esodo forzato delle persone *queer* verso i contesti urbani. Prima ancora di definire questo concetto, chiamato *sexilio* nel mondo accademico ispanico, è bene fare un passo indietro e inquadrare quella che Halberstam (2005) definisce metronormatività (*metronormativity*): la tendenza culturale a considerare la metropoli come l'unico spazio desiderabile per l'esistenza e la visibilità delle persone LGBTQIA+. Se questo paradigma nasce dalla necessità reale delle persone *queer* di allontanarsi da realtà che per ragioni economiche, storiche e socioculturali limitano la loro piena realizzazione in quanto identità dissidenti, la narrativa dominante ha spesso imposto un'unica traiettoria lineare che vede nel trasferimento verso la città l'unico rito di passaggio per la liberazione sessuale (*ibid.*), ed è bene offrire anche gli strumenti per decostruirla. Se l'idea di *Las durmientes*, come abbiamo visto, è nata dalla richiesta diretta di un adolescente che voleva vedere la sua esperienza — segnata dai limiti di un contesto provinciale — riflessa nelle pagine di un libro, significa che sono necessarie anche delle storie che sappiano invertire questa rotta: che non parlino solo di fuga, ma anche di ritorno; che raccontino un'ostilità controbilanciata da una resistenza attiva, o che non la raccontino, perché la *queerness* esiste e resiste ovunque, non solo nella dimensione urbana.

Questa necessità di rinegoziare la propria presenza nello spazio fisico e sociale trova una precisa corrispondenza teorica nel concetto di *sexilio*. Con questo neologismo, ancora

⁴ Cfr. §2.1.1.

poco diffuso nel dibattito accademico italiano, si definisce il fenomeno migratorio intrapreso da persone appartenenti alla comunità LGBTQIA+ che abbandonano le comunità rurali o provinciali per cercare nelle metropoli (come Madrid, nel caso del libro) uno spazio di sopravvivenza, anonimato, libertà e autodeterminazione.

La violencia sorda que nadie quería escuchar y que acabó convirtiéndose en el motivo de su exilio. De su *sexilio*. De esa palabra que, según ha leído esta semana en una columna de su propio periódico, es «una gilipollez woke» y que, a él, diga lo que diga el imbécil que ha firmado ese artículo, le ha jodido la vida. (López, 2023: 247)

Come evidenziato da Domínguez Ruiz (2023), la paternità del neologismo risale al sociologo portoricano Manolo Guzmán (1977), che lo coniò per definire le traiettorie migratorie delle persone dei Caraibi e dell'America Latina verso i paesi occidentali e, in particolare, verso gli Stati Uniti. In questa formulazione originaria, il *sexilio* definiva quel fenomeno che obbligava le persone non eterosessuali ad abbandonare il proprio luogo di origine — fosse esso un quartiere, un comune o un'intera nazione — per timore di persecuzioni o discriminazioni legate all'orientamento sessuale.

Domínguez Ruiz (2023: 39) sottolinea come questo concetto si sia evoluto e ampliato nel tempo: se originariamente era nato in relazione all'orientamento sessuale, ad oggi lo si usa includendo tutto lo spettro di identità inquadabili sotto l'acronimo LGBTQIA+. Inoltre, lo studioso opera un'importante contestualizzazione geografica del termine per circoscriverlo all'interno della realtà spagnola:

Si en el contexto caribeño de los primeros usos del término la comparación era con los Estados Unidos de América, en el contexto español actual *sexilio* se usa sobre todo para comparar contextos rurales con grandes áreas metropolitanas. (*ibid.* 40)

Il caso del protagonista di *Las durmientes* incarna perfettamente questa accezione del termine. Per Gael, infatti, Madrid ha rappresentato la destinazione di un *sexilio* necessario, l'unico spazio in cui la libertà ritrovata della metropoli gli ha concesso di costruire un'identità che nel paese d'origine sarebbe rimasta sotto assedio. Il romanzo di López, inoltre, aggiunge un elemento di riflessione ulteriore, quella del ritorno. Per Gael, tornare al luogo che l'ha visto crescere per seguire l'inchiesta che gli è stata affidata, non è solo un impegno professionale, ma una regressione verso una realtà che richiede nuovamente l'attivazione di meccanismi di difesa e mimetismo. Le prime pagine del libro raccontano di un Gael che prepara la valigia con un'apprensione che ricorda al lettore l'impatto che questa disparità geografica può avere sulle vite e sui corpi delle persone *queer*: egli sceglie, infatti, con molta cura i capi

d'abbigliamento meno appariscenti del suo armadio, un'autocensura utile non solo a prevenire potenziali pericoli fisici, ma che funge da scudo contro le micro-aggressioni di una famiglia che, pur accettando il suo orientamento sessuale, non perde mai l'occasione di commentarne l'espressione di genere o il suo modo di porsi.

Tuttavia, il fenomeno del *sexilio* non deve necessariamente decodificarsi in un qualcosa di strettamente negativo: ridurre il trasferimento di Gael a una mera fuga forzata significherebbe privare il personaggio della sua capacità d'azione. Per l'autore, l'autodeterminazione è il tassello fondante dell'identità dei suoi personaggi, perché è attraverso l'*agency* che si trasmette un messaggio di speranza ai lettori e alle lettrici.

Dominguez Ruíz (*ibid.*) rafforza questa visione suggerendo che il *sexilio* può essere letto non soltanto attraverso la lente dell'espulsione, ma anche come forma di resistenza attiva: non si sceglie la condizione in cui si nasce, ma si può agire deliberatamente per cambiare lo scenario in cui si vive. Questa prospettiva permette di distanziarsi nettamente dalle narrazioni tipiche dei *problem novels*, dove l'esperienza LGBTQIA+ era spesso presentata come un vicolo cieco di sofferenza o isolamento. In *Las Durmientes*, l'allontanamento dal paese non è una sconfitta, ma una strategia che porta alla costruzione di un sé solido. Gael torna al paese consapevole di aver trovato il proprio posto nel mondo, per quanto il ritorno al passato, inevitabilmente, lo preoccupi:

Le gustaría saber que el Gael que bajará del tren es el mismo que ha conseguido reafirmarse mientras ha estado fuera, pero teme que el embrujo en el que cae cada vez que se acerca al entorno familiar resucite al Gael anterior, el Gael adolescente que incorporó palabras como discreción o normalidad a un léxico que nunca le sirvió para ser quien en verdad es. (López, 2023: 20)

Il timore di Gael non riguarda la stabilità della sua identità, ormai sicura nel nuovo contesto di vita, quanto la forza ipnotica di un contesto che tenta di imporgli un codice che non gli appartiene più: non si tratta solo di risolvere un'inchiesta giornalistica, ma di abitare quello spazio ostile senza permettere che i limiti della provincia riprendano il controllo sul suo corpo e sulla sua storia.

2.3.2. A Gael le pasan demasiadas cosas: l'omonormatività e la grassofobia

Mira, en un encuentro con jóvenes hubo un chico que me dijo: "me ha gustado el libro, pero tengo un problema. A Gael le pasan demasiadas cosas, porque claro, es gay, tiene mucha pluma, es gordo...". Yo le dije: "¿y?". O sea, es que hay muchas cosas que decir. Es que la mayoría estamos ahí, no tenemos cuerpos perfectos, tenemos pluma, y somos gais. Y, quiero decir, al final lo que reivindicaba es que quería esa diversidad y hablar de esa diversidad, porque sí me preocupa mucho

[...] creo que la literatura con personajes *queer* tiene que abordar temas que no se han abordado.

(López, 2025)⁵

Se nel primo capitolo abbiamo inquadrato il concetto di mascolinità egemone, inteso come quell'ideale che impone agli uomini di abitare il mondo secondo una serie di caratteristiche di forza e virilità (Connell, 1985), il personaggio di Gael sfugge a tale categorizzazione e rivendica con molta autoconsapevolezza il suo diritto di vivere secondo dettami diversi: lui si trucca, porta lo smalto alle unghie, adorna il suo zaino con spille *queer*, e non ha paura di essere sé stesso; la società, tuttavia, a più riprese tenta di riportarlo sul cammino della discrezione. Tale forma di sanzionamento non ha più a che vedere con l'orientamento sessuale, che nel caso di Gael è ormai un dato accettato, ma colpisce direttamente la sua espressione di genere. In ambito ispanofono, è particolarmente significativo il colloquialismo *pluma*, utilizzato per indicare l'effeminatezza negli uomini, soprattutto in riferimento a uomini gay. Come possiamo riscontrare nel *Diccionario della Real Academia*,⁶ all'accezione 14 del sostantivo *pluma* leggiamo: f. coloq. Afeminamiento en el habla o los gestos de un varón. *Está muy claro que tiene pluma*.

Entra qui in gioco il concetto di *plumofobia*, in spagnolo, o o *effeminophobia* o *sissyphobia* in inglese, che definisce lo stigma verso quei tratti estetici e comportamentali che vengono bollati come femminili e, di conseguenza, che rimandano a mascolinità definite inferiori (o subordinate) (Ariza, 2018). Fondamentalmente, parliamo di un'accettazione condizionata che permette l'esistenza dell'identità non eterosessuale solo a patto che essa non disturbi, si mimetizzi e non rompa una serie di codici che tentano di riportare la subalternità su binari circoscrivibili e accettabili: “puedes ser gay o lesbiana, pero que no se note” (Abundancia, 2017).

Tutto ciò forma il pilastro della cosiddetta omonormatività (Duggan, 2002), che privilegia un'immagine di omosessualità rassicurante, borghese e conforme ai canoni della mascolinità tradizionale. Tale paradigma porta inevitabilmente alla creazione di gerarchie interne alla comunità LGBTQIA+: chi riesce a restituire questa immagine rassicurante ottiene il permesso di vivere liberamente la propria sessualità, mentre chi esibisce la cosiddetta *pluma* viene marginalizzato o accusato di offrire una ‘cattiva immagine’ della comunità. Come succede a Gael:

Hace mucho que sabe que el mejor modo de acortar esa tortura es apostar por prendas oscuras y anchas, el único vestuario capaz de

⁵ *Ibid.*

⁶ Cfr. <https://dle.rae.es/pluma>

desviar los dos temas que más les gusta comentar a sus padres: su peso y su pluma. (López, 2023:19)

Se l'ideale imposto dalla mascolinità egemone disciplina i corpi oltre agli atteggiamenti, la fisicità di Gael rappresenta una doppia infrazione. Il suo corpo grasso, che lui non nasconde ma sottolinea con abiti aderenti (tranne quando si trova sotto lo sguardo sanzionario dei suoi genitori), è la prova visibile del suo rifiuto di sottostare a una imposizione problematica ed escludente. Occorre infatti ricordare che la grassofobia non è semplicemente un pregiudizio estetico, ma un sistema di oppressione che stigmatizza, discrimina e patologizza i corpi grassi, considerandoli espressione di una mancanza di autocontrollo, pigrizia o fallimento personale (Pausé et al., 2014): intersecata con la mascolinità egemone, la grassofobia assume una sfumatura specifica: l'uomo virile deve possedere un corpo che funga da strumento di potere: tonico, scattante, pronto all'azione. In questo senso, la figura di Rubén, il fratello di Gael, funge da termine di paragone costante: Rubén frequenta la palestra, cura la propria prestanza fisica e proietta un'immagine di forza e disciplina che i genitori non esitano a evocare come modello di successo in svariate occasioni:

Desde que se fue de casa —primero a una residencia de estudiantes y desde hace un año al piso que comparte 19 con Belén y Saray, otra de sus compañeras de facultad— ha restringido al mínimo las ocasiones en que debe enfrentarse a la mirada censora de una familia que lo preferiría más parecido a su hermano Rubén, al que el fútbol y el gimnasio han musculado lo bastante como para que sea obvio lo mucho que «se cuida». (López, 2023: 20)

Tuttavia, l'*agency* del protagonista emerge con forza: Gael è consapevole che un corpo come quello di Rubén è una delle monete di scambio, insieme alla virilità, per l'accettazione sociale, ma sceglie deliberatamente di non voler negoziare la propria identità. Se i genitori usano il fratello come token per ricordargli cosa gli manca, lui resiste rivendicando il diritto di abitare un corpo che non risponde ai canoni:

—Muy bien, hijo. De momento, voy a ir preparando algo de verdurita a la plancha. Ya verás lo bien que te sienta.
—Mamá, estoy gordo, no enfermo.
—No digas esas cosas. Tienes que quererte más, Gael.
—No, si yo me quiero muchísimo. Los que tenéis problemas con que me quiera como me quiero sois vosotros.
No recuerda una sola conversación que no haya terminado con ese mismo silencio. Da igual el tema o su importancia: todas acaban en cuanto él dice algo que el resto no sabe cómo encajar y que supone asumir un diálogo demasiado espinoso o, sencillamente, sincero. (López, 2023: 28-29)

Rifiutando di percepire la propria *pluma* come un difetto e il proprio corpo come una patologia, il protagonista trasforma lo stigma dell'eccesso in una forma di resistenza attiva: Gael dimostra che abitare il mondo fuori dai canoni prestabiliti non è un segnale di debolezza, ma un atto di coraggio politico, perché significa rivendicare il diritto di esistere nella propria complessità.

2.3.3. Il risveglio delle belle addormentate: rifiutare la passività

Ella ponía una frase en su correo que a mí me impactó: el verdadero infierno vino después. Es decir, la agresión fue horrible, pero lo peor fue todo el proceso de revictimización. [...] Ella insistía mucho en algo que está en el libro: “no quiero que esto me defina”. Y esto me parece muy importante: podemos tener mala suerte en la vida y podemos vivir violencias, pero no nos pueden definir.

(López, 2025)⁷

Come abbiamo visto, il ritorno di Gael al suo paese d'origine è legato a un inquietante caso di cronaca: Chloe, una ragazza di sedici anni del luogo, si risveglia nuda in un terreno abbandonato dopo essere stata drogata. L'unica prova dell'aggressione è un video rinvenuto sul cellulare della vittima, in cui una silhouette invisibile emula un atto sessuale sul suo corpo incosciente. Si scoprirà presto che quello di Chloe non è un episodio isolato, poiché nel giro di poco tempo altre ragazze subiscono la medesima sorte.

Gael, che è ancora alle prime armi come giornalista, commette un errore di valutazione di cui si pentirà profondamente: sceglie di intitolare il suo primo articolo sulle vicende “El acosador de las durmientes”, una scelta dettata dalla convinzione che un titolo d'impatto, capace di attirare l'attenzione del pubblico, sia necessario per denunciare fatti di tale gravità:

«El acosador de las bellas durmientes». Tras leer su propio artículo un par de veces, decide prescindir del adjetivo y confía en que no sea necesario para entender la referencia. «El acosador de las durmientes». Mejor, sí. Mucho más directo. Y con más enganche, como les aconsejaba siempre su profesora de redacción en una de las pocas asignaturas de la carrera que no le pareció una pérdida de tiempo. (López, 2023: 67)

Tuttavia, rifacendosi al tropo letterario della bella addormentata, non si rende subito conto che quel titolo cristallizza le vittime in una dimensione di pura passività. Definendo le vittime “addormentate”, Gael le priva della loro soggettività, un meccanismo che richiama il ruolo del *male awakener* nelle fiabe (Trites, 1997): colui che, in questo caso attraverso la cronaca, deve dare senso e dignità a un corpo percepito come inerte e privo di *agency*.

⁷ Ibid.

Come nota Trites, se nei romanzi ‘prefemministi’ le protagoniste tendono a ricalcare questo modello della bella addormentata in un movimento regressivo che va dall’attivo al passivo e dal vocale al silenzioso, la narrativa con lente femminista ribalta questa traiettoria:

No longer the passive "good girl" who grows into a prescribed and circumscribed social role, the feminist protagonist learns to recognize and appreciate the power of her own voice. Her awakening is not bestowed on her by a male awakener; instead, she wakes herself and discovers herself to be a strong, independent, and articulate person. Thus, while in prefeminist novels the protagonist tends to become Sleeping Beauty in a movement from active to passive, from vocal to silent, the feminist protagonist remains active and celebrates her agency and her voice. (*ibid.*: 22-23)

Sarà poi Chloe stessa a mandare in frantumi la pretesa di Gael di agire come suo *male awakener*. Nel momento in cui lo affronta, infatti, la ragazza smonta l’impalcatura poetica del titolo e gli restituisce la crudezza dei fatti: lei non è una figura fiabesca che ‘dorme’ e subisce, ma un soggetto politico che rivendica la propria voce e rifiuta di cucirsi addosso l’etichetta di vittima.

No creas que me ha enfadado. Pero lo que tengo claro es que voy a hacer que te comas esa frase. Tú y todos. Por eso estoy hablando. Para que quede claro que ni he estado ni voy a estar dormida. Y para que las otras, porque ahora pienso que debe de haber más, tampoco lo estén. Para que no se mueran de miedo, ni se culpen, ni se coman la cabeza con que hay algo que pudieron hacer de otra manera, algo que las habría salvado. Así que, si vas a decir eso, adelante, publica tu puto artículo, pero, si no, si lo que intentas es hacer como el resto y seguir echando mierda e inventándote juegos de palabras cutres, mejor te callas. (López, 2023: 90)

Citando nuovamente le parole di Trites (1997), Chloe si rivela una figura articolata e forte proprio perché usa la propria voce per correggere chi vorrebbe raccontarla dall’esterno. Il suo rimprovero a Gael lo obbligherà a capire che un vero alleato non è colui che battezza le vittime con nomi suggestivi e sensazionalistici per dar loro visibilità, ma colui che accetta di fare un passo indietro per lasciare che il loro ‘risveglio’ sia un atto autonomo, politico e udibile.

Il rifiuto di Chloe di essere incasellata in un titolo “acchiappalike” riflette una critica più ampia alle dinamiche di vittimizzazione secondaria perpetrate dai media, e dalla società in generale, di fronte a episodi di violenza di genere; spesso le vittime si trovano a dover fare i conti con giudizi e narrazioni deformanti che schiacciano la persona sotto il peso del suo stesso trauma:

—A que se oye de todo: que si el vídeo lo ha grabado ella con alguna amiga para llamar la atención; que si qué hacía que no estaba con su novio; que si es de las que no controlan con el alcohol y luego pasa lo

que pasa; que si habría que ver qué andaba buscando a esas horas de la noche... ¿Sigo? (López, 2023: 39)

Come sottolineato dall'autore durante l'intervista (§2.1.1.), l'ispirazione del romanzo è nata proprio dall'ascolto di una vittima reale, la quale evidenziava come l'aggressione fosse stata solo l'inizio di un processo di vittimizzazione secondaria ancora più doloroso: *el verdadero infierno vino después*. La pretesa dei media di dare visibilità attraverso etichette sensazionalistiche spesso finisce per definire la vittima esclusivamente in base alla violenza subita, privandola della propria multidimensionalità; in questo senso, l'autore ribadisce un concetto fondamentale che attraversa tutto il libro: può capitare a tutti di vivere una violenza, ma questa non deve diventare l'unica lente attraverso cui la persona viene definita.

L'autore ha sottolineato anche il suo rifiuto verso una rappresentazione manichea che veda i buoni contrapposti ai cattivi: Gael non è un antagonista, ma un soggetto in evoluzione che commette l'errore di pensare che per aiutare qualcuno basti parlare al suo posto; la sua maturazione avviene proprio quando comprende che la sua funzione non è quella di definire Chloe, ma di usare la risonanza mediatica che ha in quanto giornalista per offrirle gli strumenti per autodeterminarsi. Per redimersi dallo scivolone del primo articolo, Gael decide di far revisionare a Chloe l'articolo successivo prima della sua pubblicazione affinché sia lei ad approvarlo, e sceglie un titolo che invece di rimandare alla passività delle belle addormentate nasce dalle parole stesse della ragazza:

«Hablo para que otras no se callen». Está orgulloso del titular que ha elegido y, sobre todo, de haberlo defendido a pesar de las presiones de Ricardo para buscar otro que condujera inmediatamente al clickbait. Sin embargo, Gael está convencido de que su jefe no se estaba dando cuenta de que, en esas palabras de Chloe, en esa verdad última de por qué había accedido a esa entrevista, se hallaba el mejor titular posible. No solo por la sororidad a la que apelaba, sino porque también abre la posibilidad de que haya más víctimas. (*ibid.*: 93)

Scegliendo un titolo diverso, che si svincola dalla passività evocata dal primo, Gael compie la transizione definitiva verso un giornalismo (più) consapevole, e cede finalmente la parola a chi quella storia la abita e la attraversa. Per tutta la durata della storia, il protagonista si troverà più volte a navigare il sottile confine tra il dovere di cronaca e il rispetto per la dignità delle vittime, scontrandosi con un sistema editoriale, incarnato dal suo capo Ricardo, che esige costantemente *sangre* e clickbait e che tende ad alimentare quell'interesse morboso e collettivo che trasforma il trauma in spettacolo: López spinge così i lettori e le lettrici a interrogarsi sulle loro responsabilità come fruitori di cronaca, suggerendo che il primo passo per restituire

agency alle vittime sia smettere di guardarle attraverso la lente distorta del voyeurismo e iniziare, finalmente, ad ascoltare la loro voce.

2.4. Struttura interna

Il romanzo conta complessivamente 328 pagine ed è suddiviso in tre parti distinte: le prime due sezioni contano 15 capitoli ciascuna, mentre la terza e ultima parte ne contiene 17. I capitoli sono caratterizzati da una certa brevità e oscillano mediamente tra le 2 e 10 pagine, scelta che contribuisce a imprimere un ritmo serrato alla narrazione e risponde alla volontà dell'autore, come esplicitato da lui stesso durante l'intervista, di rendere la lettura fruibile per un pubblico che non sempre è abituato a leggere. Inoltre, la brevità dei blocchi narrativi mima la fruizione rapida dell'informazione digitale, sempre in linea con il proposito di avvicinarsi a una generazione abituata alla velocità, e mantiene costante l'attenzione del lettore attraverso continui cambi di scena.

Questa struttura frammentata è accentuata dalla natura multimodale del romanzo: la narrazione in terza persona, infatti, non si presenta come un blocco testuale uniforme, ma viene costantemente ibridata da inserti extratestuali che rompono la linearità del racconto. All'interno dell'opera, come verrà approfondito più avanti nel §2.8, la lettura viene spesso spezzata da frammenti di comunicazione digitale, come chat di Whatsapp e post di piattaforme social, e che nel corso dell'opera diventano strumenti narrativi essenziali per mostrare l'immediatezza delle reazioni dei personaggi e la rapidità con cui le informazioni vengono condivise nell'era del digitale. Tali inserti, inoltre, riflettono il modo in cui nel mondo contemporaneo viene elaborato il trauma: la violenza non resta confinata allo spazio fisico, ma si espande e si moltiplica nello spazio virtuale.

L'integrazione di una pluralità di linguaggi diversi permette, dunque, a López di costruire una struttura eterogenea, dove la verità non emerge solo attraverso le azioni del protagonista, ma si ricompone pezzo per pezzo attraverso un mosaico di voci, messaggi e documenti ufficiali (come nel caso del verbale della denuncia) fino a diventare un puzzle di informazioni spezzettate che il lettore, insieme a Gael, è chiamato a ricomporre per arrivare a risolvere il mistero.

2.5. Spazio e tempo

Come osservano Lluch e Sanz Tejeda (2021), i libri per il giovane pubblico, di solito, non riportano una cronologia esplicita dei fatti e degli eventi che si susseguono nell'opera. Fin dalle prime pagine di *Las durmientes*, il lettore può collocare la storia in un presente

riconoscibile grazie a una serie di indizi disseminati nel testo, come l'uso di un lessico contemporaneo e la presenza di frammenti di chat, ma un'indicazione cronologica più precisa emerge solo a partire dal capitolo 4, in corrispondenza dell'inserito extratestuale che riporta la denuncia di Chloe in seguito all'atto di violenza subito:

En -----, siendo las 18 horas 10 minutos del día **3 de septiembre de 2023**, ante el Instructor y Secretario arriba mencionados. (López, 2023: 31)

Questo elemento permette al lettore di datare con maggiore accuratezza gli eventi narrati, collocandoli nel settembre del 2023: il racconto ha infatti inizio poco dopo la denuncia, quando Gael viene a conoscenza dell'accaduto e riceve l'incarico di occuparsi del caso come giornalista. Le riflessioni finali dell'opera chiariscono, invece, che la storia si sviluppa nell'arco di qualche settimana, un periodo breve ma intenso:

No se trata de diferenciar sueño de realidad. Ni de analizar si la realidad imita a la ficción. O si la ficción imita a la vida. Solo se trata de asumir que la vida no es más que el esfuerzo constante por despertar de los sueños impuestos y ajenos para abrazar, cueste lo que cueste, los sueños elegidos. Y él, después de todo lo que ha vivido **estas semanas**, tal vez no tenga claro cuáles son los suyos ni en qué consisten, pero sí cuenta con una única certeza: no va a rendirse hasta encontrarlos. (*ibid.*: 326)

Nonostante gli eventi del libro si svolgano seguendo un ordine cronologico lineare, alla dimensione del presente si intreccia costantemente il passato incarnato dalla figura di Vega, la ragazza scomparsa sei anni prima. Le vicende legate alla sua sparizione agiscono, in primo luogo, come antecedente narrativo e come termine di paragone rispetto al caso delle *durmientes*. Sebbene i fatti non siano identici, condividono una stessa matrice spaziale e temporale — la notte nel paese, la fine di una serata di festa e la vulnerabilità di giovani donne i cui corpi diventano oggetto di una violenza che il resto della comunità non ha saputo o voluto prevenire — che spinge Gael a leggere gli eventi nel presente attraverso la lente di quel mistero mai risolto. Parallelamente a questo aspetto, la figura di Vega si configura come una ferita ancora aperta che condiziona profondamente Gael e gli altri membri del gruppo di amici che, insieme a lei, formavano un quartetto indivisibile. L'assenza della ragazza si traduce, quindi, in un elemento che ha modificato in modo netto e sostanziale gli equilibri del presente, influenzando sia il modo in cui i tre amici rimasti si rapportano tra di loro, sia il modo in cui percepiscono la propria identità:

Aunque en las escasas ocasiones en las que se ven sepan che hay una ausencia entre ellos —siguen aprendiendo a ser tres después de haber sido cuatro—, siempre acaban recordando por qué ellos sí son hogar. (*ibid.*: 29)

Il tempo del racconto segue, quindi, una linea cronologica chiara, che però viene costantemente messa in discussione dal passato: il trauma della perdita non rappresenta in questo caso un ricordo statico, ma ciò che definisce il modo in cui i personaggi crescono e affrontano la realtà.

In quanto allo spazio, la storia ha inizio a Madrid, indicazione geografica esplicitata più volte come il luogo in cui il protagonista ha costruito la sua vita adulta e che rappresenta la destinazione del suo *sexilio*, concetto già approfondito in §2.3.1. Tuttavia, a partire dal terzo capitolo del libro e per tutta la durata del racconto, le vicende si spostano in un paese di pochi abitanti il cui nome non viene mai esplicitato. Questa scelta contribuisce a rendere lo spazio narrativo volutamente indistinto e universalizzabile: l'assenza di una precisa identificazione geografica permette al lettore di riconoscere nel paese una realtà provinciale qualsiasi. Se Madrid può essere letta come centro ideale della visibilità *queer* (Domínguez Ruiz, 2023), lo spazio periferico si configura, invece, come un contesto segnato dalla scarsità di spazi sicuri per le persone LGBTQIA+ e da dinamiche sociali più chiuse e oppressive. In questo senso, l'indeterminatezza spaziale non solo favorisce l'immedesimazione, ma rafforza la dimensione simbolica del racconto e trasforma il paese anonimo in un emblema delle molte realtà in cui l'assenza di riconoscimento e protezione continua a incidere profondamente sulle esperienze e sui corpi delle soggettività *queer*.

In quanto alla descrizione degli spazi, Lluch e Sanz Tejeda osservano:

Centrándonos en la manera de tratar el espacio, en la #LIJ no es frecuente encontrar largas y detalladas descripciones de los escenarios al inicio de la obra. Sí lo son los comienzos in media res en los que el narrador focaliza directamente en la acción de unos personajes ya inmersos en un conflicto que, a través de sus acciones y comentarios, irán situando al lector en los escenarios en que se desenvuelve cada segmento de relato. Los espacios pueden mostrarse detallada o vagamente, pueden sobreentenderse creyendo que son conocidos o cercanos al lector, ser mostrados mediante una descripción o a través de lo que ocurre en ellos. En cualquiera de los casos, lo que se muestra el lector está supeditado al criterio de focalización que rige cada segmento del relato. (2021: 76)

In *Las durmientes* gli spazi non vengono mai presentati con descrizioni particolarmente approfondite, ma vengono rivelati progressivamente attraverso l'azione. Anche quando il narratore si sofferma su dettagli logistici, lo fa per ancorare il luogo a una dimensione soggettiva e, molto spesso, claustrofobica, perché il punto di vista è quello di un Gael che vede il paese di origine attraverso il filtro della fuga:

Chloe vive en el tercer piso de uno de los edificios de cuatro plantas próximos a la Biblioteca Municipal, justo frente a un bar que aprovecha la explanada y hasta parte del parque que lo rodea para convertirla en una gigantesca terraza.

Gael conoce bien el entorno. Se ha pasado media vida sentado en los bancos de ese parque, en compañía de las mismas personas a las que aún no ha avisado de su llegada. (López, 2023: 68)

In questo frammento, ad esempio, la descrizione si limita a fornire un paio di coordinate fisiche (il terzo piano, la biblioteca, il parco) e serve principalmente a sottolineare l'inevitabilità del confronto con il passato. Per il narratore, descrivere gli spazi all'interno del paese significa mappare i luoghi in cui Gael ha trascorso parte della sua vita, rendendo ogni angolo un potenziale innesco per i ricordi:

Las bodegas se hallan en las afueras, en la zona su reste y casi en el límite con el pueblo más cercano, así que el trayecto le permite reencontrarse con los espacios de su infancia en un viaje en el que resultan inútiles todos sus esfuerzos por ignorar el pasado. Un tiempo en el que caben algunas de las peores y las mejores horas de su vida. (*ibid.*: 97)

La scarsità di dettagli puramente estetici conferma che lo spazio del romanzo non va visto come un'entità autonoma, ma è strettamente subordinato alla percezione del protagonista: il paese non è intrinsecamente claustrofobico, ma lo diventa dal momento in cui ogni sua parte è intrisa di una memoria soggettiva da cui Gael ha tentato di fuggire mediante il *sexilio*.

2.6. Voce narrante

Come analizzato da Lluch e Sanz Tejada, se il tipo di narratore che prevaleva nelle opere per giovani lettori del XIX secolo era soprattutto quello onnisciente, e dunque si presentava come voce che conosceva la storia e i personaggi in toto, così come il loro passato, presente e futuro, nel tempo si è aperta la strada a narratori più vicini al punto di vista dei personaggi. In particolare:

Pero otras veces, el narrador pone el foco en los ojos de uno de los personajes que muestra todo lo que él ve y cómo él lo ve. El lector percibe la realidad literaria a partir de su manera de ser, sus valoraciones, en definitiva, de su ideología. En la #LIJ este personaje suele tener la misma edad que el hipotético lector, de manera que la utilización de este narrador ha permitido el uso de un lenguaje más próximo al del lector imitando a menudo el argot de algunos grupos adolescente. (Lluch, Sanz Tejada, 2021: 66)

A tal proposito, la voce narrante di *Las durmientes* adotta una narrazione in terza persona che resta costantemente ancorata alla prospettiva di Gael: il lettore si immerge dunque nel mondo interiore del protagonista, formato dai suoi ricordi, dai suoi timori legati al ritorno al paese, dalle sue riflessioni sulla propria identità, dal peso dell'incarico che gli è stato assegnato in quanto giornalista e da tutto ciò che ha a che vedere con la sua individualità. Ci troviamo perciò di fronte a una realtà letteraria profondamente filtrata attraverso gli occhi del protagonista, aspetto che si riflette anche sul piano linguistico: in linea con quanto evidenziato

nella citazione, il narratore, per quanto la terza persona lo scinda da Gael stesso, adotta un linguaggio giovanile e colloquiale che si avvicina a quello del lettore *target*, aspetto che sarà affrontato più nel dettaglio nel paragrafo 2.6.

Un frammento risulta particolarmente esemplificativo di quella dinamica descritta da Lluch e Sanz Tejeda in merito alla visione del mondo (politica e non) del personaggio:

En la entrada de la comisaría, Gael reconoce a algunos de los periodistas que vio junto al portal de Chloe. De momento, la historia de la joven grabada desnuda con su propio móvil sigue atrayendo la atención mediática e incluso se convierte en objeto de debate entre los tertulianos de ciertos programas matinales, aunque no tardará en olvidarse en cuanto surja algo más interesante y, sobre todo, más morboso. (López, 2023: 44)

La voce narrante è esterna, ma agisce in profonda simbiosi con il sistema valoriale di Gael. Oltre al fatto che l'aggettivo *morboso* ha una connotazione marcatamente negativa, l'espressione *no tardará en olvidarse* sottolinea la natura effimera e predatoria dell'attenzione che i media rivolgono ai casi di violenza di genere: è evidente come il lettore non si trovi di fronte a un osservatore imparziale, bensì a una narrazione schierata e politicizzata, che denuncia il disgusto di Gael verso un'informazione che specula sul dolore altrui. La stessa dinamica è presente in tutta l'opera, e in alcuni frammenti lo schieramento del narratore appare ancora più evidente:

Gael tiene que apartar la mirada en más de una ocasión antes de que finalice el vídeo. Su breve metraje es más que suficiente para repugnarlo con la sordidez de su contenido y, si no lo detiene, es solo porque Ricardo, el redactor jefe de su periódico, se encuentra junto a él. —Esto es una violación. —Técnicamente, no —lo corrige Ricardo. —¿Técnicamente? Gael inspira hondo, se recuerda a sí mismo lo mucho que necesita ese trabajo y busca el modo de responder sin alterarse, a pesar de que preferiría no verse obligado a argumentar lo evidente. (*ibid.*: 13-14)

In questo passaggio, il sistema valoriale rappresentato dalla voce narrante si fa ancora più esplicito attraverso il conflitto tra il protagonista e il suo caporedattore. Mentre Ricardo utilizza un linguaggio tecnico e distaccato per definire l'aggressione, il narratore adotta pienamente la prospettiva di Gael, descrivendo la sua reazione viscerale di disgusto e la sua frustrazione nel dover "argumentar lo evidente" (*ibid.*)

Questo contrasto evidenzia quanto teorizzato da Lluch e Sanz Tejeda (2021) in merito al superamento del narratore onnisciente a favore di una focalizzazione che sente e interpreta la realtà attraverso il personaggio: l'assenza di neutralità trasforma così i principi e valori del protagonista nel vero baricentro del racconto. Andando più nel dettaglio, Lluch e Sanz Tejeda distinguono due livelli su cui basare l'analisi del narratore all'interno di un'opera: il primo riguarda la quantità di informazioni possedute dal narratore (*modo narrativo*), e il secondo il

punto di vista adottato per raccontare la storia (*voz narrativa*). Per quanto riguarda il primo livello di analisi, si distinguono tre tipologie di situazioni narrative:

- Relato no focalizado: narraciones en las que el narrador posee todo el saber, disfruta de la omnisciencia y no delega ninguna de sus funciones. Esta omnisciencia puede fundamentarse en el dominio absoluto del tiempo, de la conciencia del personaje o en el control del espacio.
- Relato focalizado externamente: el narrador tiene una mayor restricción del saber y debería limitarse a informar sobre los actos y las palabras que puede captar a través de los sentidos. Es el llamado narrador objetivo porque se vuelve invisible y los hechos se presentan con la objetividad de un registro mecánico.
- Relato focalizado internamente: el punto de observación se sitúa en el interior del personaje para percibir el universo representado a través de sus ojos. Aunque habitualmente se alterna la referencia al mundo interior del personaje y el análisis o la valoración. Así, se acerca al relato no focalizado pero sin alcanzar la omnisciencia de aquel. (*ibid.*: 66)

Alla luce di quanto visto in precedenza, possiamo dunque dire di trovarci di fronte a una focalizzazione interna, in quanto il narratore non è né onnisciente (*relato no focalizado*), né neutro e oggettivo (*relato focalizado externamente*).

In quanto alla voce narrante, invece, Lluh e Sanz Tejeda distinguono tra:

- Narrador ausente de la historia que cuenta (heterodiegético).
- Narrador presente como personaje en la historia que cuenta como observador y testigo (homodiegético) y como protagonista de la historia que cuenta (auto diegético). (*ibid.*: 67-68)

Nel caso di *Las durmientes*, ci troviamo di fronte a un narratore eterodiegetico: la voce narrante non appartiene a un personaggio che agisce fisicamente nella storia come testimone o protagonista (non è Gael a dire “io”), ma rimane esterna alle vicende. Tuttavia, come abbiamo osservato attraverso l’analisi della focalizzazione, questa estraneità non implica un distacco emotivo: la combinazione tra una focalizzazione interna e un narratore eterodiegetico permette all’autore di mantenere i vantaggi della terza persona, come la capacità di descrivere scene ampie e gestire il ritmo del mistero, senza rinunciare a una prospettiva filtrata secondo il vissuto di Gael. La struttura della voce narrante diventa, quindi, il veicolo principale della funzione pedagogica del romanzo, stabilendo un dialogo diretto e orizzontale con il giovane pubblico attraverso la condivisione di un comune orizzonte valoriale.

2.7. Personaggi

In questa sezione vengono presentati i personaggi principali di *Las durmientes*: l’analisi si concentrerà su Gael, il protagonista, per poi passare alla sua famiglia scelta, formata da due persone fisicamente presenti (Ingrid e Tirso) e da una terza persona che è rimasta solo

attraverso i ricordi (Vega). Infine, verrà presentato il personaggio di Chloe, che, insieme alle altre ragazze colpite dalla medesima ondata di violenza, rappresenta una generazione “*con mucha voz y con las ideas claras*” (§2.1.1.)

Gael

Gael è un giovane giornalista di ventitré anni la cui parabola narrativa ha inizio in una condizione di marcata precarietà professionale. All’inizio della storia, infatti, sta svolgendo un tirocinio presso una testata giornalistica che gli assegna il suo primo incarico di rilievo: l’indagine sul caso di Chloe. Questo debutto professionale lo pone immediatamente di fronte alle aspre dinamiche di un ambiente lavorativo profondamente competitivo, che spesso privilegia il sensazionalismo rispetto all’etica e al rispetto per le vittime, aspetto che a più riprese entra in rotta di collisione con la sua integrità morale. L’incarico lo riporta, inoltre, nel suo paese d’origine, un luogo che si era lasciato alle spalle per cercare rifugio e visibilità a Madrid: attraverso questo ritorno al passato il lettore è messo davanti alle ferite ancora aperte del protagonista, che lo rendono una persona fragile, ma allo stesso tempo estremamente solida nell’identità che è riuscito a costruirsi lontano dalle logiche oppressive della provincia. Questa solidità si manifesta soprattutto nella capacità di riallacciare i nodi del proprio passato senza lasciarsene schiacciare: il ritorno lo espone, infatti, ai commenti della famiglia, che per quanto accetti il suo orientamento sessuale, sembra non riuscire a esimersi da giudizi sulla sua estetica, lontana dalle aspettative legate al genere maschile, o sul suo peso, che non è mai rientrato nei canoni. Nonostante le critiche, però, Gael è molto fermo sul fatto che lui si ama così com’è: la sua fragilità convive con una resilienza che gli permette di abitare il conflitto senza lasciarsene contaminare, e quindi di uscirne vincente, forse non a livello dialogico, ma la sua vera vittoria risiede nella tenuta della propria identità, che resiste contro il conformismo di un paese che lui continua a percepire come ostile, ma che non ha più il potere di definirlo o di sottometterlo. Le ferite aperte del protagonista, però, non hanno solo a che vedere con la sua difficoltà ad abitare una realtà provinciale in quanto identità dissidente: il ritorno lo costringe anche a fare i conti con il fantasma di Vega, la sua amica scomparsa sei anni prima.

Vega

Vega, per quanto non esista come presenza fisica nel romanzo, è un personaggio fondamentale perché il ricordo di quello che era continua influenzare gli equilibri delle persone nel presente. Scomparsa sei anni prima dopo una nottata fuori, la sua assenza ha lasciato un vuoto impossibile da colmare nelle vite di Gael, Tirso e Ingrid, che insieme a lei formavano un quartetto molto affiatato. La tragicità della vicenda che circonda la sua sparizione risiede

nell'assoluta incertezza: non è mai stato ritrovato un corpo, né sono state formulate accuse concrete, condannando così i suoi amici a una condizione di lutto sospeso, segnata da un persistente senso di colpa:

Pensar que podían haber ido en bici los cuatro es la obsesión favorita de Ingrid. Está convencida de que entonces habrían hecho el trayecto juntos y no habría sucedido nada. Recriminarse el no haberle pedido que se bajara de su bici y que caminara junto a ellos es el fantasma particular de Tirso. No se perdona que le permitieran alejarse sola en el trayecto que separaba el Fever de su casa. Castigarse por haber estado más pendiente de sí mismo que de lo que pudiera hacer o dejar de hacer Vega es el látigo personal de Gael. (López, 2023: 79)

Vega potrebbe essere definita la primissima delle *durmientes*, perché la sua sparizione si collega, per analogia, a casi di violenza nel presente, con l'unica differenza che lei non ha mai avuto la possibilità di uscire dal silenzio. Per i tre amici rimasti, quindi, occuparsi del caso di cronaca che ha colpito il loro paese diventa un modo per onorare la sua memoria e, in un certo senso, per tentare di guarire da un lutto che non ha mai avuto una conclusione formale. A nutrire questa spinta permane inoltre una latente dimensione di speranza: poiché il corpo di Vega non è mai stato trovato, la ricerca della verità su Chloe e sulle altre ragazze riaccende la possibilità che anche il mistero di Vega possa essere risolto.

Ingrid e Tirso

Se Gael incarna la figura di chi resiste attraverso la fuga, Ingrid e Tirso rappresentano la gioventù che sceglie di restare, imparando a convivere con il vuoto lasciato dal trauma. Nonostante la distanza e il silenzio successivi alla partenza di Gael, oltre alla sparizione di Vega che ha inciso significativamente sulle dinamiche del gruppo, i due amici costituiscono ancora per il protagonista uno spazio sicuro: una famiglia scelta che si contrappone a una famiglia biologica incapace di comprenderlo appieno.

Come ogni famiglia scelta che si rispetti, non può mancare chi copre la funzione quasi materna di protezione e cura: Ingrid, in questo senso, spesso e volentieri agisce quasi da collante del gruppo. La sua fragilità, pur presente, non sovrasta mai la sua pragmaticità, portandola spesso ad agire da bussola morale per i suoi amici. È lei, infatti, che a più riprese ricorda a Gael l'importanza di restare a fedele ai suoi valori nonostante una professione che spesso lo porta a scendere a compromessi pur di fare carriera:

—Pues a lo mejor Saray tiene razón... —sentencia Ingrid—. No sé si obligar a Chloe a hablar delante de un micrófono es una gran idea. Gael no se esfuerza por defender las intenciones de su jefe. Él tampoco está seguro de que su labor sea pertinente y prefiere cumplirla sin molestarse en argumentarla. Y no porque le enfade la opinión de Ingrid, sino porque teme

que baste para disuadirlo de su propósito y hacerle abandonar ese encargo con el que, por mucho que se mienta a sí mismo, tampoco se siente cómodo. (*ibid.*: 38)

Al suo fianco, Tirso incarna l'idea che il *sexilio* non sia l'unica via per l'autodeterminazione. Pur condividendo lo stesso orientamento sessuale del protagonista, egli è rimasto nel paese ed è cambiato con esso, decostruendo il pregiudizio secondo cui i contesti provinciali siano intrinsecamente relegati a una dimensione di paralisi e staticità: incontrandolo, Gael quasi si stupisce di vedere come Tirso sia cambiato con il tempo e di come sia cresciuto ed evoluto pur non avendo mai lasciato le proprie radici, sfidando l'idea binaria che vede la città come unico spazio di mutamento. Inoltre, il rapporto tra loro due è venato da una tensione sentimentale nata poco prima che Vega sparisse e rimasta sospesa per anni, e il ritorno di Gael diventa quindi l'occasione per riprendere un discorso che la ferita provocata dall'assenza di Vega aveva spezzato:

Tampoco sabe si merece la pena reabrir lo que fuera que pasó entre ellos para llevarse, a cambio, la confirmación de que esas historias de amor con las que ha crecido no tienen protagonistas que se parezcan a él. Y, como odia profundamente cualquier tentativa de autocompasión, opta por apartar a Tirso de sus pensamientos para centrarse en el modo de llegar a Chloe. (*ibid.*: 54)

Se per anni il gruppo era rimasto mutilato della sua quarta componente, il corso della storia costringe Ingrid, Tirso e Gael a fare i conti con quella ferita e a cercare un nuovo modo di stare insieme. La mancanza di Vega non è più solo un vuoto da sopportare in silenzio, ma diventa il terreno su cui i tre rinegoziano i propri ruoli: la ricerca della verità sul caso delle *durmientes* li obbliga a uscire dall'isolamento del proprio dolore individuale per trasformarlo in un'azione corale. In questo processo, i tre amici non cercano di colmare il posto lasciato da Vega, ma imparano a costruire un legame nuovo, più adulto e consapevole, dove la memoria dell'amica diventa la spinta decisiva per agire uniti nel presente.

Chloe e le altre *durmientes*

Chloe è la ragazza di sedici anni che subisce l'episodio di violenza da cui prende avvio l'intera narrazione: dopo essersi risvegliata nuda e priva di memoria di quanto accaduto, ritrova sul proprio cellulare un video in cui un'ombra simula un atto sessuale sul suo corpo inerme. Il modo in cui reagisce a tutto quanto riflette molto bene la consapevolezza delle nuove generazioni, che non solo possiedono gli strumenti critici per riconoscere le dinamiche patriarcali, ma rifiutano radicalmente di assumersi la colpa dell'aggressione subita. Nonostante la giovanissima età e la portata traumatica di un evento che mette seriamente a rischio la sua salute mentale, Chloe sceglie di abitare il proprio dolore con lucidità e di agire

attivamente per attribuire un senso a quanto le è accaduto. Insieme alle altre *durmientes* costruisce una rete di solidarietà che fa da contrappeso tanto all'omertà del paese quanto alla narrazione sensazionalistica dei media. Unendosi, Chloe, Becca, Edén e Damaris trasformano quella che era una ferita individuale in una battaglia politica e sociale. Il loro obiettivo non è solo ottenere giustizia per loro stesse, ma rompere il ciclo di violenza che le vorrebbe isolate e piene di vergogna:

—Le he dado muchas vueltas... —se explica ella—. Y está todo mal. Desde el principio. Está todo de pena. Porque os centráis en mí. Y ahora en las otras. En Damaris, en Becca, en Edén... Habéis dicho nuestros nombres un millón de veces. Y hasta os habéis inventado un apodo: «las durmientes». Pero nadie está hablando de los locales. Ni de la gente que había en ellos. Ni de cómo puede ser el tío o los tíos que nos han hecho esto. Todo el mundo juega a inventarse cómo es nuestra vida en vez de probar a imaginar cómo son los violadores que nos han atacado. Porque ni siquiera los llamáis así. No he visto la palabra violador en vuestros artículos. Y eso es lo que son. Pero ellos no tienen nombre. Ni apodo. Ellos no están ahí. Como si no existieran. Y eso, eso sí es lo que tenéis que contar. (*ibid.*: 125)

2.8. Aspetti stilistici

Lo stile di *Las durmientes* appare prevalentemente calibrato sulla natura dei suoi personaggi e sul pubblico giovane a cui l'opera si rivolge. Sebbene il romanzo sia narrato in terza persona, il punto di vista rimane costantemente ancorato al protagonista e il lettore percepisce la realtà attraverso i suoi occhi, ma soprattutto attraverso i suoi dubbi e le sue ansie. Tutto ciò si traduce nella scelta dell'autore di utilizzare un linguaggio marcatamente colloquiale, scelta che ci riporta alle parole di Briz Gómez (1996), che osserva come non esista un'opposizione netta tra discorso orale e scritto, poiché la storia della lingua stessa è il risultato di una tensione costante e di una reciproca pressione tra i due canali. Il romanzo di López abita precisamente questo spazio d'intersezione: la narrazione si lascia contaminare dalle strutture del parlato su più livelli, dall'immediatezza dei dialoghi alla realtà raccontata e filtrata dal punto di vista di Gael, fino all'inserimento di frammenti di chat e audio che spezzano la prosa tradizionale. Questa scelta stilistica risponde alla volontà di restituire l'universo dei destinatari con la massima fedeltà possibile, come esplicitato dall'autore durante l'intervista (§2.1.1.).

L'opera si articola, quindi, in una gestione sapiente del ritmo narrativo. L'autore gioca, infatti, sull'alternanza di diverse strutture sintattiche: la scrittura paratattica restituisce l'immediatezza dell'azione o la frammentazione dei pensieri di Gael nei momenti di tensione, mentre i periodi più estesi e ricchi di incisi danno spessore ai suoi flussi di coscienza:

Mientras duda de cuál será la mejor estrategia de supervivencia durante el tiempo que va a pasar de nuevo en casa, Gael llena su maleta con un buen puñado de prendas en tonos ocres y grises, con las que no se siente él mismo,

pero que en su pueblo le garantizan la invisibilidad, renunciando a la ropa colorista y ceñida que combina mucho mejor con sus uñas —verdes los días en que se siente bien, azules cuando el ánimo amenaza con de caer—, con su cabello color ceniza y con el maquillaje que le ayuda a resaltar sus ojos negros. (López, 2023: 20)

In questo passaggio, ad esempio, gli incisi servono a dare corpo al conflitto interiore del personaggio, che si trova diviso tra i colori spenti della sopravvivenza nel paese d'origine e i colori vivaci dell'identità *queer*.

L'esperienza dell'autore nel mondo della drammaturgia, inoltre, emerge con forza nella fitta presenza di dialoghi, che spesso occupano intere pagine. Tali momenti fanno avanzare l'azione con rapidità e fanno da contrappeso alle riflessioni più distese di Gael; inoltre, in questi scambi, le voci delle varie persone con cui il protagonista si interfaccia emergono con una nitidezza che permette di distinguerne immediatamente l'indole e lo stato emotivo, dalla sicurezza tagliente di Belén alle risposte evasive o difensive degli adolescenti del paese, come Enzo e Iago:

—Mi caso es distinto —argumenta Gael antes de que ambos pasen su tarjeta y se pierdan en la sala de máquinas. —¿Tu caso? Enzo se vuelve hacia él con curiosidad. Le intriga qué será lo que tiene que ofrecerle ese chico de las uñas verdes. —Si me dais cinco minutos, os lo cuento. Iago lo mira desafiante, guarda su tarjeta en uno de los bolsillos de la sudadera y se acerca también. —Te damos dos. (*ibid.*: 61)

Mediante i dialoghi, l'autore mima la concitazione di una generazione abituata a una comunicazione rapida e diretta; è inoltre all'interno di questi spazi di interazione che la narrazione si apre alla dimensione più quotidiana e diventa uno spazio privilegiato sia per esplorare le strutture tipiche del parlato colloquiale che per approfondire un lessico gergale che prende vita attraverso la voce dei protagonisti. Basandoci sullo studio di Briz Gómez (1996), a livello sintattico si osserva il ricorso alle seguenti strategie linguistiche tipiche dello spagnolo colloquiale:

- Intercalari:
 - Vocativi:
 - —Venga, **hombre**, no te lo tomes todo a la tremenda (p. 27)
 - —Pero qué morro tienes, **tío**. Anda, desfila (p. 47)
 - —Te van a crucificar, **hijo** (p. 177)
 - —**Bueno, es que** lo anterior también lo sigo haciendo (p. 35)
 - —**Vamos**, que nos quieres dar curro de Watson, ¿no, Holmes? (p. 37)
 - Che polivalente:
 - —Ya conoces a tu padre, **que** es un bromista. (p. 27)

- —Luego lo pienso y os pregunto, **que** seguro que se me ocurre algo. (p. 28)
- —Mario, **que** somos colegas. (p. 46)
- Frasi scisse e pseudoscisse:
 - —[...] Otras, si Iago y yo hemos quedado, la que se va primero soy **yo**. (p. 88)
 - ¿No eres **tú** el de «hay que denunciar»? (p.129)
- Ridondanza pronominale:
 - —Lo siento mucho —**le** dice Gael **a la dueña** del Transit (p. 162)
 - —A **mí me** parece que esto da asco (p. 304)
- Intensificatori:
 - — [...] Habéis dicho nuestros nombres un **millón** de veces. (p. 125)

A livello morfologico, l'autore fa uso di:

- Suffissi alterativi:
 - — [...] Como si todo se hubiera puesto así de oscuro porque a cuatro **niñatas** se nos ocurrió salir de fiesta. (p. 157)
 - [...] les asegura que ya es **mayorcito** para cuidarse solo y sale corriendo en dirección al Ayuntamiento. (p. 179)
 - —¿Cómo lo llevas, **hermanito**? (p. 166)

A livello semantico si osserva l'utilizzo di:

- Interiezioni:
 - —Pero qué morro tienes, tío. **Anda**, desfila. (p. 47)
 - —[...] **Venga**, una tarde te busco y nos tomamos unas birras.
 - —**Qué va**. Engaño mucho. (p. 49)
- Locuzioni:
 - [...] porque lo de las heteropalmadas en los omóplatos lo **saca de quicio** (p. 45)
 - Hasta que desapareció sin **dejar rastro**. (p. 42)
 - —[...] Estaba tan asustada que me inventé una movida para que mis padres no me **echaran la bronca** por llegar tan tarde. (p.89)
- Proforme:
 - —Pues **eso** es lo que quiero que hagas: que se lo preguntes. (p. 14)
 - —A **esto** se dedican estos mierdas. (p. 25)

- —¿**Eso** no lo han pensado? (p. 77)
- Turpiloquio:
 - [...] a pesar de esos mensajes de **mierda** que llevaba años recibiendo dentro y fuera de casa. (p. 19)
 - —A esto se dedican estos **mierdas** —los acusa sin dejar de grabarlos—. Así todo el **puto** día. (p. 25)
 - —¿Qué **cojones** estáis haciendo? (p. 25)
 - —¡Pero ¡qué haces, **imbécil**! ¡Que me vas a **joder** la cámara! (p. 25)
 - — La estáis **cagando, joder**. La estáis **cagando** mucho. (p. 51)
 - — Y tutéame, **coño**, que no soy tan mayor. (p. 99)
- Gergo giovanile:
 - —Vamos, que nos quieres dar **curro** de Watson, ¿no, Holmes? (p. 37)
 - —[...] Y ni protocolos, ni **hostias**. (p.147)
 - — [...] no me separé de mi amigo hasta que él vio a alguien y fueron a **enrollarse** a uno de los sofás... (p.86)
 - —¿Conocías a su **rollo** o era alguien con quien Enzo ligó esa noche? (p. 87)

Il vocabolario del romanzo è infatti permeato da termini ed espressioni tipiche della Generazione Z, come neologismi e calchi dall'inglese, che nel romanzo fungono da veicolo sia per raggiungere quella vicinanza che lo scrittore cerca con i suoi lettori che per nobilitare un linguaggio utile talvolta ad affrontare temi di denuncia sociale e violenza sistemica. Lo stile del libro riflette una gioventù che ha interiorizzato il lessico dei movimenti sociali: infatti, termini come *heteropatriarcado*, *body shaming* o *sexilio* rimandano direttamente al dibattito femminista e *queer* contemporaneo, e l'impiego di tali espressioni non ha una funzione meramente esornativa o didascalica, bensì riflette la capacità dei personaggi, e in particolare di quelli più giovani, di interpretare criticamente le strutture di potere e le dinamiche di oppressione in cui sono immersi. È interessante notare, inoltre, come nel romanzo tale codice linguistico agisca come veicolo di appartenenza: i personaggi adolescenti utilizzano questi termini per nominare la propria esperienza, definire la propria identità e difendersi simbolicamente dalla violenza subita, mentre gli adulti tendono a non impiegarli o a non coglierne pienamente la portata concettuale. Lo scarto linguistico, in questo senso, serve per marcare il divario di idee e valori che separa le diverse generazioni:

Durante un tiempo trató de que entendieran por qué esas preguntas no eran, precisamente, el mejor modo de animarlo a quedarse más tiempo en casa,

pero, cansado de hacer pedagogía sobre los efectos del *body shaming*, ha acabado construyendo una cascada de respuestas-tipo con las que evita que su cuerpo, que jamás ha encajado en los cánones normativos, se convierta en el eje de su conversación durante más tiempo del inevitable. (López, 2023: 19)

Accanto a questo, si nota anche l'impiego di una terminologia strettamente legata all'universo digitale e ai social network (*viralización, redes, tuits, contenidos, seguidores, perfil*). Questi elementi lessicali radicano ulteriormente la narrazione nel presente e restituiscono un immaginario fortemente connesso alla dimensione online, che costituisce, per i personaggi, uno spazio ambivalente: da un lato luogo di visibilità, riconoscimento e costruzione dell'identità, dall'altro terreno di esposizione alla violenza e al giudizio:

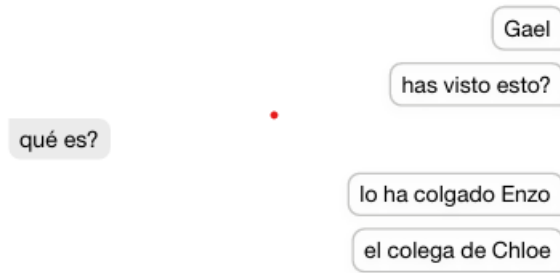
A Gael le despierta escalofríos pensar en esa supuesta viralización y le inquieta que algo que debería desear, algo que se supone que constituye la cima del éxito en su oficio —los likes, los retuits, los comentarios—, se haya convertido en un fantasma que lo perturba de esa forma. (*ibid.* 151)

Inoltre, nel romanzo i personaggi comunicano costantemente tra di loro attraverso i messaggi di testo, che rompono la linearità della prosa tradizionale attraverso box di messaggi e un linguaggio ancora più contratto rispetto a quello dei dialoghi:



(*ibid.*: 16)

(*ibid.* 17)



(*ibid.* 50)

Questi inserti grafici modificano il ritmo di lettura e mimano l'immediatezza della comunicazione digitale: la punteggiatura sparisce quasi del tutto, manca quasi sempre la maiuscola, e le frasi si riducono a singole parole o emoji; la cura formale viene sacrificata in favore della velocità. Anche in questo caso, le chat occupano talvolta pagine o persino capitoli interi.

All'interno del romanzo, inoltre, ci sono altri momenti in cui la prosa tradizionale si spezza per lasciare spazio a elementi extratestuali che rendono la lettura più dinamica. A seguire, sono riportati alcuni esempi:

☛ Fue idea de todas.

Un poco mía, puede.

Pero de todas.

Aunque yo lo comenté la primera en nuestro grupo de WhatsApp, las demás también estaban pensándolo.

Lo del grupo te lo conté, ¿verdad?

A mi psicóloga le pareció que era una buena idea.

No sé.

No sé si es una buena idea darle vueltas a lo mismo una y otra vez.

Ella dice que sí.

Y yo... Yo no sé. •

Yo solo sé que todos los días me levanto pensando que esto no ha ocurrido.

Que no quiero que haya ocurrido.

O que, si tiene que haber ocurrido, por lo menos voy a poder llenar los huecos que me faltan.

Saber lo que pasó.

Todo lo que pasó.

Pero al final no cambia nada.

(*ibid.* 220)

In questo caso la narrazione abbandona temporaneamente il punto di vista del protagonista e viene inserita la trascrizione di un messaggio vocale inviato da Chloe a Gael, che occupa un intero capitolo (da pagina 220 a 223). È interessante notare come, se le chat rappresentano l'immediatezza, l'inserimento di questo audio introduce una dimensione più intima e riflessiva: ogni passaggio a una nuova riga corrisponde a un respiro, a una pausa o a un'esitazione, restituendo al lettore la vulnerabilità della voce umana che si trova dietro lo schermo.

MINISTERIO DEL INTERIOR
DIRECCIÓN GENERAL DE POLICÍA

INSTRUCTOR: [REDACTED] ATESTADO N.º: [REDACTED]
SECRETARIO: [REDACTED] DEPENDENCIA: [REDACTED]

-En [REDACTED], siendo las 18 horas 10 minutos del día 3 de septiembre de 2023, ante el Instructor y Secretario arriba mencionados. 31

-COMPARECE: En calidad de DENUNCIANTE, quien mediante DNI n.º [REDACTED] acredita ser Chloe [REDACTED], país de nacionalidad ESPAÑA, nacida en [REDACTED], el día [REDACTED], con domicilio en [REDACTED], teléfono [REDACTED], y:

-MANIFIESTA: Que denuncia los hechos, que se detallan a continuación, ocurridos el día 15/08/23 en [REDACTED].

-Que ha sido informada de la obligación legal que tiene de decir la verdad (art. 433 de L.E.Cr.) y de la posible responsabilidad penal en la que puede incurrir en caso de acusar o imputar falsamente a una persona una infracción penal o con temerario desprecio hacia la verdad (art. 456 de Código Penal), simular ser responsable o víctima de una infracción penal (art. 457 de Código Penal), o faltar a la verdad en su testimonio (art. 458 de Código Penal).

-Que el pasado 15 de agosto se despertó en un campamento cercano a la discoteca Transit, en la que había

(ibid. 31)

Qui, invece, viene presentata la denuncia sporta da Chloe in seguito all'episodio di violenza di cui è stata vittima, e la narrazione subisce un brusco cambio di registro per adottare il lessico tecnico degli atti ufficiali: il documento si presenta come un testo giuridico-amministrativo redatto in terza persona e con le formule standardizzate tipiche del genere (*COMPARECE, MANIFIESTA, CONSTE Y CERTIFICO, ecc.*). La descrizione dei fatti è organizzata in un blocco di testo a elenco puntato, e si limita a riportare la cronologia degli eventi e i nomi delle persone coinvolte con il cognome annerito.

2.9. Aspetti paratestuali

È un adagio popolare molto diffuso quello secondo cui un libro non andrebbe giudicato dalla sua copertina. Tuttavia, se questa massima può avere una sua validità sul piano morale, dal punto di vista dell'analisi letteraria risulta quasi del tutto infondata: come dimostrato dagli

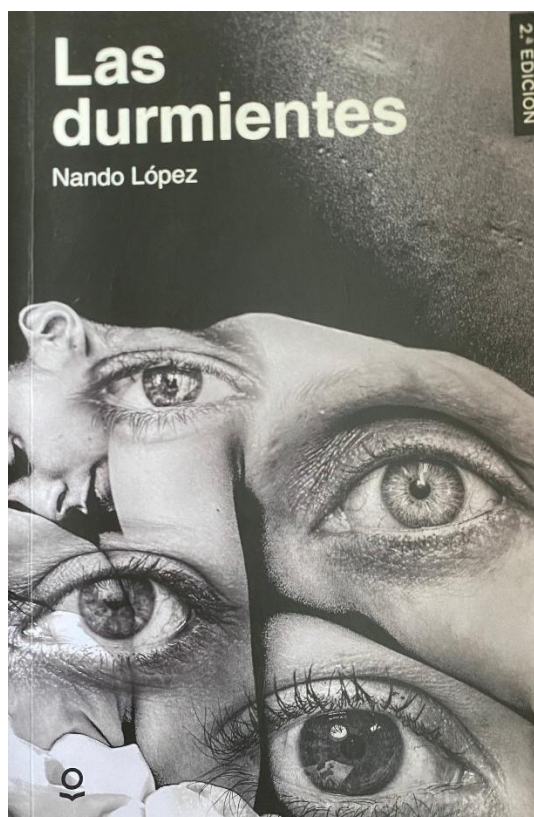
studi di Gérard Genette (1989), la copertina, insieme a una serie di altri elementi che compongono il paratesto, non è un semplice involucro estetico, ma una parte integrante e viva dell'opera stessa. Rifacendosi proprio al lavoro di Genette (*ibid.*), Crisafulli sottolinea che nessun testo “si manifesta mai [...] nella sua nudità” (2005: 449) ma, al contrario, è sempre accompagnato da una serie di elementi ausiliari che ne orientano la ricezione e ne influenzano l'interpretazione. Per questa ragione, tutto ciò che compone il paratesto è da tenere in considerazione quando si traduce.

Per approfondire questa analisi, è opportuno prima richiamare la tassonomia proposta dallo stesso Genette (1989: 6-7), che suddivide il campo spaziale del paratesto in due categorie fondamentali: il peritesto e l'epitesto. Il primo comprende tutti gli elementi fisicamente integrati nel volume, quali la copertina, la quarta di copertina, le note biografiche, le epigrafi o le eventuali prefazioni. L'epitesto, al contrario, si compone di quei messaggi che, pur essendo esterni al libro, risultano ad esso correlati: ne sono esempi le risorse digitali sul sito della casa editrice così come le interviste rilasciate dall'autore nel corso del tempo.

Sulla base di questa distinzione, la presente analisi si concentrerà inizialmente sugli elementi peritestuali dell'opera, quindi quegli aspetti visivi e testuali che circondano il corpo del racconto e che ne costituiscono la soglia d'ingresso per il lettore. Successivamente si passerà a una disamina dell'epitesto, con particolare attenzione ai materiali digitali che espandono la portata pedagogica del romanzo al di fuori dei confini del supporto cartaceo.

All'interno di questa cornice, la copertina assume un ruolo cruciale: Sanz Tejada (2021: 40) sottolinea la sua importanza all'interno del mondo editoriale essendo essa “lo primero que ve el comprador en el parador de las novedades o cuando entra en un parador virtual”. La copertina di *Las durmientes* è dominata da un'immagine in bianco e nero che raffigura un collage di volti scomposti, in cui spiccano diversi occhi che sembrano osservare il lettore da diverse angolazioni. Sebbene di per sé non dica molto sulla storia, l'immagine restituisce visivamente quella sensazione di essere costantemente esposti al giudizio altrui, tema centrale del vissuto di Chloe e delle altre ragazze implicate nelle vicende del libro, le cosiddette *durmientes*. A livello grafico, il titolo e il nome dell'autore, in bianco, sono collocati in alto a sinistra con un carattere *sans-serif* pulito e moderno: il titolo si presenta in grassetto e di dimensioni maggiori rispetto al nome dell'autore, posto subito sotto. Il contrasto tra la semplicità del font e la natura onirica dell'immagine restituisce una tensione che riflette molto bene l'equilibrio del libro: una prosa chiara e accessibile utilizzata per esplorare i nodi oscuri e complessi della violenza sistemica. In basso a sinistra, infine, compare il logo della collana

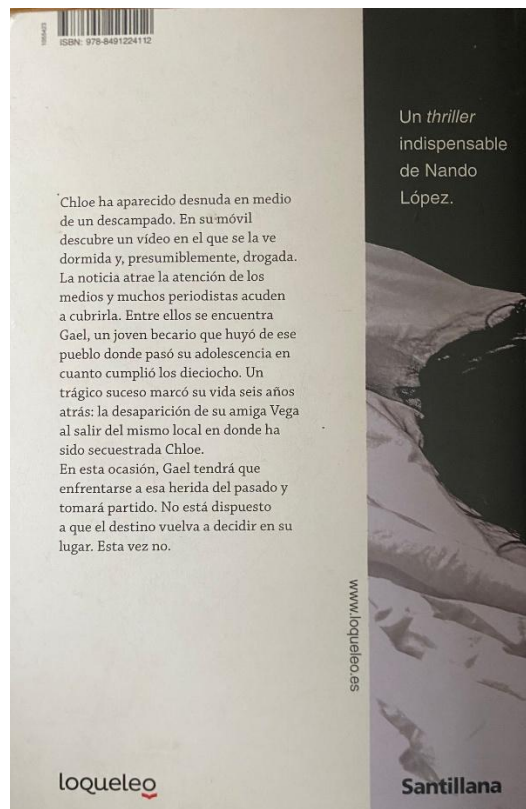
(Loqueleo), che chiude la composizione della copertina lasciando all'immagine il compito principale di stabilire il primo contatto emotivo con il lettore.



Se il fine della copertina è quello di attirare l'attenzione con l'immagine criptica ed evocativa che le fa da sfondo, la quarta di copertina organizza le informazioni necessarie a inquadrare l'opera nel suo genere di riferimento. L'immagine in bianco e nero prosegue senza interruzioni dal fronte fino a occupare la sezione destra del retro; qui figura, in alto, la scritta "Un thriller indispensable de Nando López" in caratteri bianchi, e, in basso, il nome della casa editrice, Santillana, in nero.

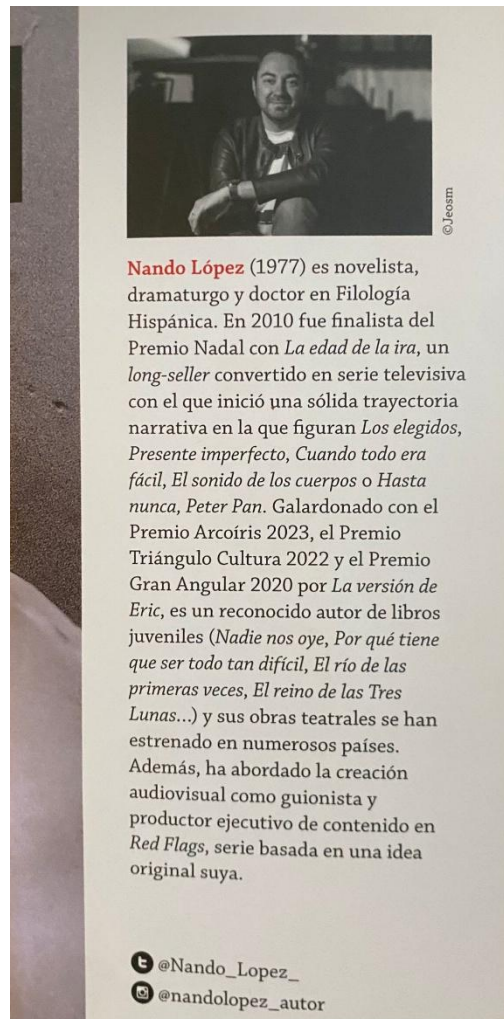
La sezione bianca sulla sinistra ospita invece l'apparato tecnico e informativo: in alto il codice a barre che identifica il libro, in basso il nome della collana e, lungo il margine destro in verticale, l'indirizzo web del catalogo editoriale di Loqueleo. Al centro è collocata la sinossi, che recita:

Chloe ha aparecido desnuda en medio de un descampado. En su móvil descubre un vídeo en el que se la ve dormida y, presumiblemente, drogada. La noticia atrae la atención de los medios y muchos periodistas acuden a cubrirla. Entre ellos se encuentra Gael, un joven becario que huyó de ese pueblo donde pasó su adolescencia en cuanto cumplió los dieciocho. Un trágico suceso marcó su vida seis años atrás: la desaparición de su amiga Vega al salir del mismo local en donde ha sido secuestrada Chloe. En esta ocasión, Gael tendrá que enfrentarse a esa herida del pasado y tomará partido. No está dispuesto a que el destino vuelva a decidir en su lugar. Esta vez no.



Risulta perciò evidente che grazie alla quarta di copertina il lettore riesce ad avere più contesto sull'opera che si trova davanti: la fascia nera a destra chiarisce immediatamente l'appartenenza del libro al genere thriller, fornendo una prima chiave di lettura. La sinossi, dal canto suo, rileva che al di là della componente noir ci si trova di fronte a un romanzo di formazione; la trama appare intricata, con l'intreccio tra il sequestro di Chloe e la sparizione di Vega, ma il testo pone anche molto accento sul percorso di Gael, e anticipa al lettore che la risoluzione del crimine sarà strettamente legata all'evoluzione personale del protagonista.

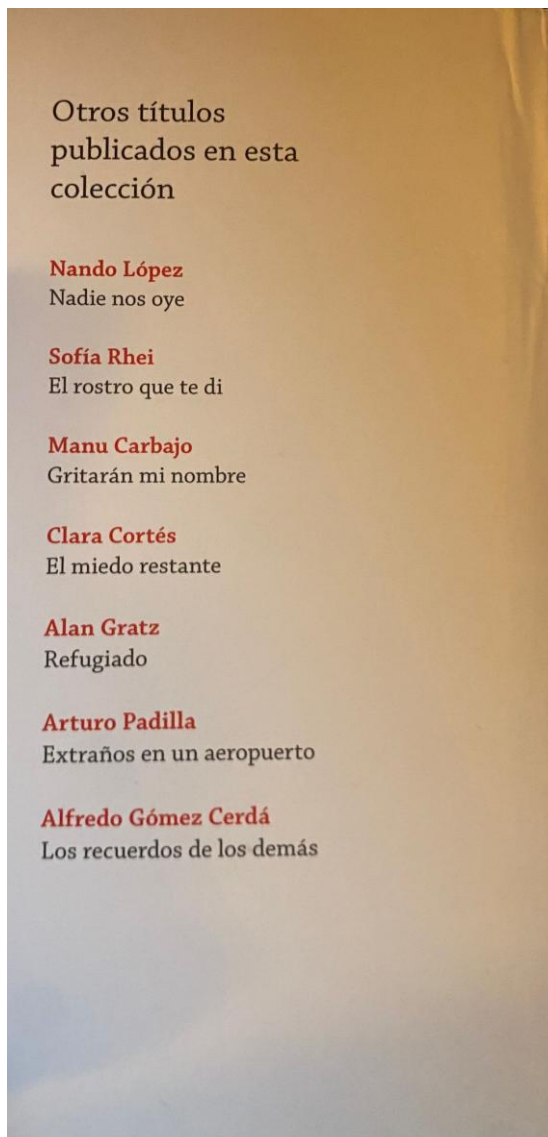
Passando alla seconda di copertina, questa fornisce al lettore una panoramica sulla figura di Nando López. In alto figura una fotografia dell'autore, che si presenta in bianco e nero per mantenere coerenza visiva con l'intero progetto grafico. Sotto alla foto è riportata la sua biografia, che elenca le tappe principali della sua carriera, le opere precedenti e i premi ricevuti. Infine, nella parte inferiore, sono inseriti i riferimenti ai suoi profili social (Instagram e Twitter).



Per concludere, la terza di copertina ospita esclusivamente un elenco di altre opere pubblicate all'interno della serie Loqueleo, una collana della casa editrice Santillana che si occupa di letteratura infantile e giovanile. Questa scelta inserisce il romanzo in un progetto pedagogico e letterario ben definito. Come si legge nella presentazione della collana:

Loqueleo es el sello de literatura infantil y juvenil de Santillana. Entendemos la LITERATURA INFANTIL Y JUVENIL con mayúsculas porque nos hace sentir que estamos vivos y nos ayuda a descubrir todas aquellas respuestas que necesitamos. Porque leer nos permite aprender, reflexionar, emocionarnos, divertirnos, disfrutar..., crecer. Apostamos por la literatura de calidad, valiente, atemporal. [...] Proponemos historias que emocionan, divierten, educan, provocan y transforman. [...] Somos una comunidad lectora formada por aquellas personas que amamos los libros: docentes, estudiantes, familias, traductores, libreros y librerías, personal de bibliotecas...⁸

⁸ Cfr. <https://www.loqueleo.es/info/quienes-somos>



In questo senso, lo spazio paratestuale della terza di copertina chiude il cerchio aperto dalla sinossi: il libro non è solo un prodotto di intrattenimento, ma uno strumento di crescita e formazione, aspetto che ci permette ora di collegarci all'epitesto del libro. Sulla pagina della collana relativa all'opera, infatti, sono presenti altri indizi che introducono questa natura pedagogica del romanzo: innanzitutto, è presente un breve video in cui l'autore spiega la sua intenzione di parlare di tematiche urgenti e necessarie ad un pubblico che non sempre è abituato a leggere:

Las durmientes es un thriller en el que me he planteado un reto: enganchar a todas y todos estos adolescentes a quienes les cuesta leer. [...] Vais a encontrar un libro lleno de acción, de misterio, trepidante, con muchísimos giros, capítulos muy breves, mucho diálogo, porque lo quiero es que se enamoren de la lectura. [...] Los temas que trata son graves, importantes y adultos; son temas que se han tratado poquísimo o nada en la literatura

juvenil. En este sentido es una apuesta muy valiente por parte de Loqueleo pero que también creemos necesaria.⁹

L'opera va quindi contestualizzata all'interno di un progetto culturale che mira a trasportare i giovani lettori verso una riflessione critica su questioni che li riguardano da vicino, ma che spesso vengono taciute. *Las durmientes* è infatti un libro che, oltre a rappresentare un prodotto capace di intrattenere, viene portato tra i banchi di scuola per favorire il dibattito, come confermato dalla presenza, sulla pagina web di Loqueleo, di materiale di approfondimento specificamente pensato per la didattica. Esplorando infatti la pagina, sotto la sezione *recursos*, è presente un articolo intitolato *Sexting: consentido, consciente y responsable*,¹⁰ indirizzato a docenti e famiglie e volto a definire e approfondire una pratica sempre più comune tra gli adolescenti.¹¹ Attraverso una metodologia attiva e partecipativa che prevede dibattiti, riflessioni e *role play*, il materiale didattico mira quindi a sensibilizzare gli studenti sulle conseguenze psicologiche della diffusione non consensuale di contenuti sessuali — come ansia, depressione e disturbi alimentari — e a contrastare la complicità silenziosa di chi li riceve e inoltra. In questo modo, l'opera di López diventa uno strumento utile a sviluppare competenze sociali e di sicurezza digitale, offrendo ai lettori e alle lettrici gli strumenti necessari per vivere la propria sessualità in modo consapevole e rispettoso, sia fuori che dentro lo spazio virtuale.

⁹ Cfr. <https://www.loqueleo.es/libro/las-durmientes#>

¹⁰ Cfr. <https://www.loqueleo.es/libro/las-durmientes/descargar-recurso/a8abb4bb284b5b27aa7cb790dc20f80b>

¹¹ Il testo chiarisce che il *sexting* consiste nello scambio di messaggi e immagini intime e che, sebbene faccia parte della dimensione della sessualità e quindi non vada demonizzato, nasconde rischi gravissimi quando viene meno il principio del consenso. L'articolo si collega direttamente a *Las durmientes* per evidenziare come la registrazione di immagini senza autorizzazione, come accade a Chloe nel libro, costituisca una vera e propria aggressione sessuale, oltre che una violazione della privacy.

CAPITOLO III

PROPOSTA DI TRADUZIONE

Le addormentate

Prima parte

1

Dopo un primo piano del viso, la camera scivola lungo il corpo nudo della giovane.

In quei due minuti e trenta secondi di durata del video, l'obiettivo resta quasi immobile, mantenendo sempre la stessa distanza, senza che nulla né nessuno interrompa la registrazione.

Non c'è contatto fisico tra chi filma e la vittima, che rimane priva di sensi, ignara delle riprese di cui sono protagoniste le sue labbra, le sue gambe, i fianchi o il seno.

Il corpo riempie uno schermo muto, su uno sfondo neutro, senza alcun suono ad accompagnare le immagini in cui la videocamera si diverte con movimenti che sembrano simulare un atto sessuale compiuto da una silhouette invisibile sulla ragazza ripresa.

Gael deve distogliere lo sguardo più volte prima che il video finisca. La breve durata è più che sufficiente per procurargli ribrezzo con lo squallore del suo contenuto e se continua a guardare è solo perché Ricardo, il caporedattore, è accanto a lui.

—Questo è stupro.

—Tecnicamente no — lo corregge Ricardo.

—Tecnicamente?

Gael inspira a fondo. Si ricorda di quanto ha bisogno di quel lavoro e trova il modo di rispondere senza alterarsi, anche se preferirebbe non essere costretto a discutere l'evidenza.

—L'assenza di violenza fisica non significa che non si tratti di un'aggressione. La ragazza è stata filmata nuda senza il suo consenso.

—Non dico che non sia un reato — Ricardo si schiarisce la voce, segno del disagio che gli provoca quel tirocinante che ha sempre qualcosa da puntualizzare—. Dico solo che, in senso stretto, non è uno stupro.

—Probabilmente, se chiedessimo a lei... — *Rilassati Gael, non alzare la voce, Gael, rischi di giocarti il posto, Gael* — ...direbbe che si è sentita violata. *In senso stretto.*

Ricardo incassa la risposta senza accanirsi ulteriormente e, invece di prolungare la discussione, batte le nocche sul tavolino dello stagista.

—È proprio questo che voglio che tu faccia: chiedere a lei.

Gael sapeva che sarebbe finito su quel treno nel momento stesso in cui ricevertero il telegramma della denuncia. Anche se non gli è molto chiaro se il suo capo si fida di lui o del suo lavoro, intuì che il fatto di condividere le stesse origini della vittima sarebbe stato un motivo sufficiente per rispedirlo nello stesso paese da cui era scappato non appena compiuti i diciotto anni.

e perché non gli hai detto di no?

Per un secondo sente la tentazione di rispondere al messaggio di Belén con un audio così lungo da farle rimpiangere la domanda, però non ha nessuna voglia di spiegarsi. E poi deve ancora decidere quali vestiti, tra quelli che ha appena lanciato sul letto, intende mettere in valigia.

e perché non ti sei offerta tu?

Sa bene che ciò che irrita davvero la sua collega e coinquilina è il fatto che non abbiano affidato a lei l'unico compito un minimo interessante che si è presentato nel loro periodo di tirocinio in redazione. Va detto che ogni tanto Belén ottiene qualche lavoretto un po' meno di routine grazie alle sue competenze informatiche. Eppure, nemmeno la fama di hacker provetta che si è guadagnata sul campo le è bastata per accaparrarsi un incarico succulento come quello appena affidato a Gael. Lui è consapevole e, a modo suo, persino grato che un dettaglio così insignificante come il suo luogo di nascita gli abbia spalancato una tale opportunità. Per questo tenta di autoconvincersi che, nonostante l'ansia che gli provoca il solo pensiero di tornare in un luogo che detesta, sia comunque meglio intervistare la ragazza del video piuttosto che rimanere in redazione a smanettare con i file e archiviare procedure.

Questo in teoria, ovviamente.

Se non fosse che la teoria spesso non ha nulla a che vedere con la pratica.

te l'hanno dato per il solito motivo...

???

l'eteropatriarcato del cazzo

In questo caso, per quanto gli sembri strano, Gael non crede sia davvero quella la ragione per cui è stato scelto, ma siccome quel motivo sta dietro quasi tutto ciò che accade nel mondo, non si prende nemmeno la briga di contraddirla. Si limita a fare doppio clic sul messaggio e a marcarlo con l'emoji del pollice in su, per far capire che anche lui è stufo dell'eteropatriarcato — termine al quale, va detto, avrebbe preferito che Belén aggiungesse il prefisso *cis*.

amo

tranquillizziamoci un attimo dai

che magari me l'hanno dato semplicemente perché conosco il posto

può essere

ma mi rode il culo lo stesso

capisco

anche a me darebbe fastidio

coglione

XD

ci beviamo qualcosina a casa?

domani ho il treno prestissimo

una cosa veloce

se tu e Saray non ci mettete una vita...

facciamo in fretta

ok

Abituarsi allo spirito ambizioso di Belén non è stato facile, ma ha imparato ad apprezzarne la sincerità.

Non sopporta gli ipocriti, né chi ostenta un'umiltà che è pura facciata. Meglio la verità cruda della sua collega, che dice sempre ciò che pensa, nonostante questo a volte lo metta a disagio.

Belén si congeda con uno sticker di Pikachu che spara cuori in aria; Gael, invece, ne pesca uno a caso — un tizio che si lancia di testa contro una porta — per chiudere una conversazione in cui, quanto meno, hanno stabilito che non è colpa sua se gli hanno assegnato un incarico che lei avrebbe voluto per sé.

Chiarita la questione, Gael si volta verso la pila di vestiti, alla ricerca di quei capi capaci di ridurre al minimo i commenti della sua famiglia sul suo fisico.

Lo fai un po' di sport?

Non starai esagerando con i carboidrati?

Ti tieni in forma, Gael?

Il dietologo che vive dentro ai suoi genitori di solito ci mette meno di un quarto d'ora ad analizzare i chili che ha perso o che ha preso ogni volta che se lo trovano davanti, che sia dal vivo – come succederà al suo arrivo o in videochiamata.

Per un po' ha provato a fargli capire che quelle domande non erano certo il modo migliore per convincerlo a restare di più a casa, ma, stanco di fare pedagogia sugli effetti del *body shaming*, ha finito per costruirsi un repertorio di risposte pronte, con cui evita che il suo corpo, che non è mai rientrato nei canoni, resti al centro della loro conversazione per più tempo dell'inevitabile.

È da un bel po' che ha capito che l'unico modo per abbreviare quella tortura consiste nell'optare per capi larghi e scuri, l'unico tipo di abbigliamento capace di tenerlo al riparo dai due argomenti preferiti dei suoi genitori: il suo peso e la sua effeminatezza.

Il primo, per la tua salute, perché sei giovane e dovresti tenerti a te stesso.

Il secondo, per la tua sicurezza, Gael, che le cose sono cambiate, è vero, ma il mondo rimane un luogo ostile e sappiamo cosa succede.

Proprio prima di andarsene dal paese per studiare giornalismo aveva deciso che non si sarebbe più preoccupato di spiegare loro che tenere a sé stessi significava anche volersi bene, e che lui, nonostante i commentini di merda che incassava sia dentro che fuori casa, si sforzava di fare entrambe le cose. Né avrebbe insistito sul fatto che non era lui a doversi conformare per non aver paura, ma che erano gli altri a dover smettere di ferire.

Da quando ha lasciato casa — prima per vivere in uno studentato, e da un anno a questa parte nell'appartamento che condivide con Belén e Saray, un'altra compagna di università — ha tentato di ridurre al minimo i confronti diretti con lo sguardo giudicante della famiglia che preferirebbe che fosse più simile a suo fratello Rubén, che con il calcio e la palestra ha guadagnato abbastanza muscolatura da far saltare all'occhio quanto *ci tenga a sé stesso*.

Mentre si interroga sulla miglior strategia di sopravvivenza da adottare nei giorni che passerà a casa, Gael infila in valigia una pila ordinata di vestiti dai toni ocra e grigi, con i quali non si sente sé stesso, ma che almeno gli conferiscono una certa invisibilità in paese, rinunciando agli outfit colorati e attillati che si abbinano meglio alle sue unghie — verdi quando è sereno, blu quando il suo umore vacilla —, ai suoi capelli color cenere e al trucco che gli incornicia gli occhi neri.

Gli piacerebbe sapere che il Gael che scenderà dal treno è lo stesso che è riuscito a riaffermarsi stando fuori casa, ma teme che il sortilegio nel quale cade ogni volta che si avvicina al territorio familiare risusciti il vecchio Gael, l'adolescente che ha incorporato parole come *discrezione* e *normalità* a un vocabolario che non gli è mai servito per essere sé stesso.

—Quanto ti fermi?

—Una settimana?

Saray abbozza un sorriso complice.

—Davvero non lo sai?

—Il nostro capo mi ha solo detto che vuole quella intervista... — risponde cercando lo sguardo di Belén.

—Il vostro capo è un cazzo di avvoltoio.

—Amo, ne abbiamo già parlato — interviene Belén —. È il nostro lavoro.

—No. — Quando è sicura di aver ragione, Saray sembra molto meno mingherlina di quello che è —. Il tuo lavoro è quello di informare, non di obbligare quella ragazza a rivivere un trauma.

—Magari raccontarlo le farà bene... — argomenta Gael senza nessuna convinzione.

—Certo. Raccontare i cazzi suoi a un estraneo perché li renda pubblici la aiuterà tantissimo.

—Non intendo obbligarla.

—Neanche se te lo chiede il tuo capo?

Gael alza le spalle.

Vorrebbe poterle rispondere di no, che non cederà qualunque cosa accada, ma portare a termine l'incarico è troppo allettante. Non solo perché sarebbe l'occasione perfetta per

guadagnarsi la fiducia di Ricardo e migliorare un po' la sua posizione in redazione, ma anche perché prima raggiungerà il suo obiettivo e prima potrà fuggire dal suo paese per la seconda volta e tornare a quella che, da un anno, sente essere casa sua. Quell'appartamento condiviso in un quartiere così diverso dalle strade in cui sta per tornare.

—Mi fido, eh? — insiste Saray, che conosce bene i suoi punti deboli.

—Beh, non dovresti.

Lei gli sorride di nuovo mentre lui fa a botte con la valigia per chiuderla.

—Aspetta — interviene Belén.

Mentre Gael continua a spingere, loro due si siedono sulla valigia e in tre, morti dal ridere, riescono a far sì che la chiusura automatica faccia il suo lavoro.

—Poi ci racconti, okay?

—Certo. E che sia chiaro che torno presto. Non cercate un sostituto per l'appartamento, vi conosco.

Il mattino dopo, mentre trascina la valigia giù per le scale — gli svantaggi di vivere in un palazzo senza ascensore — pensa a quanto gli mancheranno le risate con cui la sera prima lo hanno salutato. Forse il rapporto con Belén e Saray non è ancora così intimo come quello che aveva con Ingrid, Tirso e... no, il suo nome ancora non riesce a pronunciarlo, ma sente che ci si sta avvicinando. Forse l'amicizia c'entra anche con i giorni che passano e le risate che si condividono.

Chloe vive al terzo piano di un edificio di quattro vicino alla Biblioteca Municipale, proprio di fronte a un bar che invade la piazza e parte del parco circostante con i suoi tavolini sparsi ovunque.

Gael conosce bene la zona. Ha passato metà della sua vita seduto sulle panchine di quel parco, in compagnia delle stesse persone a cui non ha ancora annunciato il suo arrivo. Poteva passare prima da casa, ma ha preferito venire direttamente qui, nel luogo che lo ha riportato indietro, da cui si fissa sul gruppo di giornalisti radunati sotto al portone. Non sono molti, ma abbastanza da attirare l'attenzione in un paese dove, per quanto ricordi, non succede mai nulla.

La notizia è fresca, e il video è succulento, quindi. Gael non si stupisce dell'attenzione mediatica riservata al caso: le immagini, previamente pixellate, sono state già mostrate su quasi tutti i canali, i media e le piattaforme. In nessuna compare il volto nitido di Chloe, ma il suo corpo è rimasto impresso in quella memoria digitale che, per quanto ci si sforzi, è impossibile da cancellare.

	ah, non ci dici nulla?
Tirso!	
sono appena arrivato	
	quindi?
vi stavo per scrivere	
	mh
ci vediamo stasera?	
	alle 9 da Ingrid?
ok	

Non sa se aggiungere uno “scusa”, o un “sorry” o un “mi dispiace”, ma alla fine decide di lasciar perdere.

Innanzitutto, perché non sarebbe sincero.

Negli ultimi anni, da quando se n'è andato, a malapena si sono sentiti. E sia Tirso che Ingrid avrebbero potuto scrivergli, quindi non deve dargli delle spiegazioni. Non si sono nemmeno sforzati di vedersi durante le vacanze di Natale o in estate, nelle poche occasioni in cui Gael non ha trovato scuse per rimanere a Madrid ed è dovuto tornare per vedere la sua famiglia.

E poi, perché avvisarli di un arrivo di cui avrebbero saputo non appena avesse messo piede lì, tra gli stessi sguardi che, può passare tutto il tempo che vuoi, ma continuano a osservarlo e a controllare tutto.

devi raccontarci tutto

Risponde all'ultimo messaggio di Tirso con un'emoji con le stelline che, di fatto, non significa nulla, o forse in qualche modo significa tutto. Ma che importa? È bastato arrivare, e senza neanche aver occupato la sua vecchia stanza, ritornano gli stessi dubbi e gli stessi silenzi. Quelli che avevano accelerato il suo desiderio di partire e lo avevano infine spinto sul treno che lo avrebbe portato via da lì.

—Che cazzo state facendo?

Le grida dall'altro lato della strada lo costringono a distogliere lo sguardo dal cellulare.

—Oi! Che cazzo fate?

Un ragazzo alto, che non sembra avere più di sedici o diciassette anni, spinge uno dei giornalisti sul marciapiede.

—Ma cosa fai, idiota? Mi spacchi la camera così!

Gli altri giornalisti cercano di fraporsi tra i due per evitare che la situazione degeneri. Il giovane si libera e li riprende con il cellulare mentre apre il portone:

—Questo è quello che fanno 'ste merde — li accusa senza smettere di filmarli —. Così, tutto il giorno, fanculo!

Entra nell'edificio e sbatte la porta mentre Gael cerca il suo nome nel dossier fornitogli da Ricardo. Se ha a che fare con il caso, deve essere lì. In una qualche pagina.

Più di un metro e ottanta, moro, capelli corti, occhi a mandorla e molto magro. Deve trattarsi di Iago, il ragazzo che, secondo i documenti, frequenta Chloe dall'anno scorso.

Gael annota il suo nome nel quaderno che usa per i suoi reportage, chiede il conto e si prepara ad andare a casa dei suoi genitori. Dopo ciò che ha visto, non avrebbe senso provare a intervistare Chloe come tutti gli altri giornalisti.

Se vuole parlare con lei gli servirà tempo e, soprattutto, dovrà far leva sull'insolito privilegio delle sue origini.

[OMISSIS]

CAPITOLO IV

COMMENTO ALLA TRADUZIONE

4.1. Una prospettiva *queer* e di genere alla traduzione

Come insegnano gli studi di genere, occorre tenere a mente che quando si interviene su un testo, così come quando ci si interfaccia a qualsiasi sapere o materia, non esistono posizionamenti neutri (Illuminati, 2021; Baccolini, 2005). Già dalla fine degli anni '80, Donna Haraway sottolineava come ogni forma di conoscenza sia “situata” (1988), ovvero radicata nella prospettiva specifica di chi la produce: viene da sé, dunque, che ogni processo traduttivo è, di fatto, un atto politico e interpretativo che riflette una determinata visione del mondo. Al fine di riportare fedelmente la metodologia traduttiva che accompagna questo elaborato, a partire dalla scelta dell'opera in questione fino ad arrivare alla traduzione in sé, ho ritenuto importante partire da questo assunto.

Se infatti molto spesso ci si dimentica dell'intervento del traduttore o della traduttrice su un testo quando lo si legge, riducendolo a un mero ponte trasparente tra due lingue, è necessario, al contrario, rivendicare che il punto di vista di chi traduce ha un peso. Proprio per ricalcare la natura non neutrale della traduzione, Epstein costruisce un interessante parallelismo tra l'invisibilità del traduttore e quella delle soggettività *queer*:

Translators and translations are often ignored, which is one reason why researchers are attempting to make the work of translators and translators themselves more visible. Likewise, LGBTQ people are frequently invisible or are expected/hoped to be invisible by society. So the question I have been interested in here is what happens when LGBTQ issues are made visible (even if subtly so) in a text and, furthermore, what happens when that queer text is then translated. (2017: 127)

Proprio per questo, per poter analizzare la metodologia adottata per la traduzione di *Las durmientes*, non la si può scindere dalla scelta dell'opera stessa. Tradurre un testo che ha alla base l'intenzione di rendere visibili le identità *queer*, così come di scardinare i ruoli di genere in modo esplicito e senza compromessi, significa, per chi traduce, assumersi la responsabilità di mantenere tale visibilità anche nella cultura d'arrivo. O, almeno, è questo il punto di vista (o il sapere situato) dal quale ho voluto partire: quello che Epstein chiama “acqueering” (*ibid.*: 121), ovvero l'atto di mantenere o sottolineare la dimensione *queer* del testo.

Questa pratica non si esaurisce nella resa linguistica, ma investe la volontà stessa di farsi promotori della circolazione di narrazioni di questo tipo. Facendo un passo indietro, come le queer theories hanno avuto il loro impatto sugli studi letterari, influenzando la letteratura stessa (§1.4), allo stesso modo hanno inciso sulle riflessioni riguardo a genere e traduzione (Baccolini e Illuminati, 2018, cit. in Illuminati, 2021). Proprio in questo solco, Illuminati (*ibid.*) sottolinea come il principale punto di intersezione tra gli studi queer e i critical translation studies risieda nella comune capacità di portare alla luce e denunciare i rapporti di potere. La traduzione, in quest’ottica, diventa uno strumento di “proliferazione deliberata” con finalità apertamente anti-egemoniche:

If translations refuse the notion of the unique and immutable source text, queer too is in the business of deliberate proliferation. The purpose of that proliferation, in queer as in translation, is anti-hegemonic. [...] [Q]ueer and its translation insist on the importance of seepage and contamination, hybridity, in-betweenness and indeterminacy. [...] [I]t demonstrates how conventional categories are themselves incoherent and chaotic and make sense only as an operation of power. (Epstein e Gillett, 2017: 3-4, cit. in Illuminati, 2021)

Nell’ambito della letteratura per il giovane il pubblico, la traduzione può quindi prestarsi come strumento privilegiato per promuovere e diffondere narrazioni attente alle tematiche di genere e per proporre modelli (più) positivi che valorizzino attivamente le diversità (*ibid.*). Questo aspetto costituisce il nucleo centrale del progetto G-BOOK (§4.5.1), programma europeo che si prefigge proprio l’obiettivo di incentivare questa diffusione e che ha guidato la mia scelta di tradurre *Las durmientes*. Inserire questo romanzo nel mercato editoriale italiano vuol dire riconoscere alla traduzione il potere di agire come una forza politica capace di scardinare l’apparente coerenza delle categorie convenzionali, svelandole per ciò che sono: strumenti di potere. Abitare questo spazio di “in-betweenness” (Epstein e Gillett, 2017: 3-4, cit. in Illuminati, 2021) ha quindi significato, per me, garantire che la voce di Nando López mantenesse in italiano la sua natura dirompente, e che il lettore o la lettrice non si trovasse davanti un testo addomesticato — o “eradicat[ed]” (Epstein, 2017: 121) —, ma che assumesse pienamente la pluralità delle esistenze rappresentate.

4.2. Metodologia traduttiva

Fatte le dovute premesse in merito al punto di vista adottato per tradurre *Las durmientes*, questo paragrafo si prefigge l’obiettivo di presentare la metodologia traduttiva messa in atto nel processo. Dopo aver messo le mani sul libro, ho intrapreso il primissimo passo

fondamentale per entrare nel cuore dell'opera: la lettura del testo di partenza, imprescindibile per

impregnarsi a poco a poco delle atmosfere evocate nella narrazione, del tono della scrittura, della voce dei vari personaggi; per rendersi conto di quali sono le parole usate dall'autore, della forma che ha scelto per raccontarci la sua storia, delle metafore che gli sono care: per conoscere a fondo il suo stile. (Cavagnoli, 2012: 13)

La prima lettura del romanzo, accompagnata da un approfondimento sulla figura dell'autore, culminato nell'intervista che lui mi ha rilasciato (§2.1.1.), mi ha concesso di identificare quella che Cavagnoli chiama "la dominante", ovvero la "componente attorno alla quale si focalizza il testo" (*ibid.*: 25). In particolare:

Quello che l'autore racconta è importante, ma non è di minore rilievo *come* lo racconta: il modo in cui il narratore descrive una stanza o un paesaggio, il modo in cui i personaggi parlano. Individuare la dominante di un testo nel contenuto oppure nello stile della storia può far compiere scelte di traduzione assai diverse con esiti ben precisi. È la dominante, infatti, che garantisce l'integrità della struttura. Ciò è tanto più importante quanto più sono peculiari le scelte stilistiche dello scrittore che si sta traducendo, quanto più ricca di connotazioni è la sua scrittura e ricca di significati la parola che sceglie. (*ibid.*)

Come approfondito nell'analisi del testo di partenza nel secondo capitolo del presente elaborato, possiamo affermare che la dominante dell'opera risiede nella sua fruibilità, ma anche nella sua frammentarietà e nel suo ritmo serrato. López ha deciso in quest'opera di dialogare principalmente con e per i giovani di oggi, adottando una struttura narrativa caratterizzata dall'ibridazione di diversi stili e di diverse strutture (§2.8), aspetto che trova una specifica corrispondenza teorica nelle parole di Hurtado Albir:

[...] los textos literarios se caracterizan porque pueden tener diversidad de tipos textuales, de campos, de tonos, de modos y de estilos. Así pues, pueden combinar diversos tipos textuales (narrativos, descriptivos, conceptuales, etc.), integrar diversos campos temáticos [...], reflejar diferentes relaciones interpersonales, alternar modos diferentes [...] (2001: 63)

Proprio questa polifonia di modi e stili ha richiesto una riflessione metodologica non unitaria, ma declinata sulla specificità di ogni singola tipologia testuale presente nel romanzo. Mi sono dovuto interrogare, dunque, su come approcciare i diversi segmenti dell'opera: un frammento di chat, ad esempio, richiede l'utilizzo di un registro linguistico diverso rispetto alla prosa tradizionale che, pur dominando il romanzo, viene continuamente interrotta da inserti che riflettono la velocità e la multidimensionalità della comunicazione contemporanea. Come osserva Cavagnoli, infatti:

Se chi scrive lavora sullo scarto – cioè sulla deviazione laterale improvvisa, come un cavallo bizzoso –, chi traduce deve sforzarsi di fare lo stesso. Lo stile di un autore è tanto più ricco quanto più lo scrittore devia da un tracciato prestabilito: non gli si può fare il torto di ricondurlo nei ranghi. (2012: 94)

A tal proposito, quando ho iniziato il processo di traduzione vero e proprio, ho dovuto resistere alla tentazione di riportare il testo su questo tracciato prestabilito: l'utilizzo di uno spagnolo marcatamente colloquiale nel romanzo, infatti, è presente sia nei dialoghi e nei messaggi di testo che nella narrazione principale che, essendo filtrata dal punto di vista del protagonista, mantiene un linguaggio prettamente giovanile e informale. Se nei frammenti di chat è stato quasi più facile usare un linguaggio più crudo (proprio perché si tratta di segmenti isolati), nella narrazione principale ho faticato di più. Sono state le prime revisioni della mia relatrice a farmi capire che stavo inconsciamente facendo questo “torto” (*ibid.*) all'autore. Un chiaro esempio di questo sono i flussi di coscienza di Gael, caratterizzati da frasi molto lunghe, che riflettono la sua confusione e la sua ansia: il mio primo istinto è stato quello di spezzettarle con la punteggiatura, ma in seguito ho deciso di rispettare quel disordine e quella lunghezza per restituire davvero la voce e il ritmo del personaggio:

Testo origine	Prima traduzione	Traduzione rivista
La desaparición de Vega hizo que todo se volviera confuso e improbable, como si los días y las noches formaran parte de una misma pesadilla de la que solo ese autocontrol hiperbólico — sobre la piel que empezó a marcar o las comidas de las que empezó a prescindir— lograba despertarlo, anclándolo a la vida a través del dolor, a pesar de que esa misma vida a la que quería amarrarse fuera la que llegó a poner en juego y acabara obligándolo a recibir la terapia y la ayuda que habría necesitado en un primer momento, antes de que todo fuera mucho menos sencillo. Y mucho menos claro. (p. 95)	La scomparsa di Vega aveva reso tutto confuso e surreale; i giorni e le notti avevano iniziato a mescolarsi ed era come se facessero parte di un unico grande incubo dal quale solo quel controllo esasperato — sulla sua pelle che aveva iniziato a incidere o sui pasti che aveva iniziato a saltare — riuscisse a svegliarlo, ancorandolo alla vita attraverso il dolore. Proprio quella vita a cui cercava di restare appeso era quella che stava mettendo a rischio, portandolo a doversi curare e ricevere un supporto che avrebbe dovuto chiedere prima che le cose diventassero così complicate. E così poco chiare.	La scomparsa di Vega aveva reso tutto confuso e surreale, come se i giorni e le notti facessero parte di un unico grande incubo dal quale solo quel controllo esasperato — sulla sua pelle che aveva iniziato a incidere o sui pasti che aveva iniziato a saltare — riuscisse a svegliarlo, ancorandolo alla vita attraverso il dolore, anche se proprio quella vita a cui cercava di restare appeso era quella che stava mettendo a rischio, portandolo a doversi curare e ricevere un supporto che avrebbe dovuto chiedere prima che le cose diventassero così complicate. E così poco chiare.

Due versioni della traduzione di un passaggio di *Las durmientes*; in quella finale si possono notare frasi più lunghe e un ritmo più concitato, che la rendono più fedele allo stile dell'originale.

Il processo traduttivo in sé è stato dunque un susseguirsi di diverse riletture e riscritture, favorite dall'imprescindibile aiuto della mia relatrice che, come nell'esempio riportato qui sopra, mi ha dato dei preziosi suggerimenti per migliorare la resa finale della traduzione. Il risultato è la traduzione completa della Parte I del libro, composta da 15 capitoli.

Il lavoro ha richiesto la consultazione di diversi strumenti, dai più tradizionali ai più dinamici. Oltre ai dizionari bilingui e monolingui, fondamentali per sciogliere i dubbi semantici, ho fatto largo uso di dizionari dei sinonimi e dei contrari per evitare ripetizioni eccessive e per trovare sfumature di significato che si adattassero al tono del romanzo. Inoltre, consultare risorse non istituzionali, come forum e commenti sui social, mi ha permesso di calibrare meglio la resa di turpiloqui, espressioni idiomatiche e gergo digitale, garantendo a quella polifonia di stili già menzionata una resa che fosse il più possibile autentica e attuale.

Per fornire un'analisi esaustiva delle scelte adottate durante questo processo, nei paragrafi successivi verranno illustrati i principali problemi di traduzione che l'opera presenta e le soluzioni adottate.

4.3. Riappropriarsi dei tropi letterari: proposta di traduzione del titolo

Prima ancora di addentrarci nell'analisi della traduzione vera e propria, è necessario soffermarsi sulla soglia di ingresso del testo: il titolo. Come abbiamo analizzato nel paragrafo dedicato al rifiuto della passività (§2.3.3), in spagnolo il titolo *Las durmientes* richiama immediatamente *La bella dormiente*, portando il lettore a confrontarsi con il tropo letterario della bella addormentata.

Nel giungere alla scelta definitiva, ho valutato attentamente l'opposizione semantica tra due possibili opzioni: "Le dormienti" e "Le addormentate". Da un lato, la traduzione letterale "Le dormienti" presenta un'affinità morfologica più marcata con lo spagnolo *Las durmientes*. L'uso del participio presente evoca una sensazione quasi di staticità, in cui la condizione del dormire non viene presentata come un'azione temporanea, ma come un attributo intrinseco. In questo senso, le dormienti diventano una categoria fissa che ben riflette l'oggettivazione delle vittime alle quali viene portata via la voce. Dall'altro lato, la scelta di "Le addormentate", pur distanziandosi leggermente dalla forma grammaticale originale, si rivela più potente sul piano intertestuale: utilizzare questo termine significa fare un rimando diretto al tropo della bella addormentata, in linea con la scelta dell'autore, e conseguentemente restituire quel carico di passività e mancanza di *agency* che la fiaba tradizionale suggerisce (Trites, 1997) e che il romanzo vuole decostruire. Proprio per mantenere questo rimando, la scelta è ricaduta su "Le addormentate".

4.4. Problemi di traduzione

In quanto ai problemi di traduzione, ovvero quelli che Hurtado Albir definisce come le difficoltà di carattere oggettivo con cui può scontrarsi un traduttore o una traduttrice una volta messo davanti a un testo (2001: 288), possono essere divisi nelle seguenti categorie:

- 1) Problemas lingüísticos. Son problemas de carácter normativo, que recogen sobre todo discrepancias entre las dos lenguas en sus diferentes planos: léxico, morfosintáctico, estilístico y textual [...].
- 2) Extralingüísticos. Son problemas que remiten a cuestiones de tipo temático, cultural o enciclopédico.
- 3) Instrumentales. Son problemas que derivan de la dificultad en la documentación [...] o en el uso de herramientas informáticas.
- 4) Pragmáticos. Son problemas relacionados con los actos de habla presentes en el texto original, la intencionalidad del autor, las presuposiciones y las implicaturas, así como los derivados del encargo de traducción, de las características del destinatario y del contexto en que se efectúa la traducción. (*ibid.*)

Nei paragrafi che seguono verranno analizzati i principali problemi di traduzione di natura linguistica o extralinguistica incontrati nell'opera.

4.4.1. Problemi linguistici

Gergo giovanile

Come abbiamo visto nella sezione dedicata agli aspetti stilistici dell'opera (§ 2.8), Nando López si distingue per una scrittura che cattura con estrema naturalezza l'oralità e le dinamiche comunicative delle giovani generazioni. In fase di traduzione, ho dunque dovuto tenere conto della natura effimera e in continua evoluzione del linguaggio giovanile, optando per soluzioni traduttive che privilegiassero la funzione comunicativa e l'effetto sul lettore piuttosto che la corrispondenza letterale. Questo ha comportato, in alcuni casi, la ricerca di equivalenti funzionali nel contesto italiano, mentre in altri si è reso necessario un adattamento più libero per preservare il registro e il tono del dialogo. A seguire sono riportati alcuni esempi:

—Ya lo hemos hablado, tía —interviene Belén—. Es nuestro curro . (p. 21)	— Amo , ne abbiamo già parlato —interviene Belén. —. È il nostro lavoro .
--	---

L'allocutivo "amo" (da "amore") ha conosciuto ampia diffusione tra i giovani negli ultimi anni, per cui è stato usato per tradurre l'appellativo spagnolo *tía*, onnipresente, insieme a *tío*, in contesti colloquiali, ed è stato spostato all'inizio della frase per una maggiore naturalezza in italiano. Nelle traduzioni in italiano, allocutivi come questi, oppure *macho*, *chavall/a*, o gli stessi *hijo/hija*, *hombre/mujer*, spesso in traduzione spariscono, proprio per non risultare innaturali, ma in questo caso, visto il contesto, si è ritenuto significativo trovare un equivalente

funzionale. Per quanto riguarda *curro*, in mancanza di un colloquialismo in italiano dallo stesso significato, è stato tradotto con la forma neutra “lavoro”.

—Claro. Contarle su mierda a un extraño para que la publique seguro que la ayuda mogollón . (p. 21)	—Certo. Raccontare i cazzi suoi a un extraño perché li renda pubblici la aiuterà tantissimo .
---	---

Mogollón è un intensificatore colloquiale spagnolo diffuso tra i giovani. Ho optato per “tantissimo” con funzione ironica, che mantiene l'intensificazione ma in forma standard. La carica sarcastica del commento è comunque preservata attraverso il turpiloquio (“i cazzi suoi”) e il tono complessivo della frase.

—Pero si soy el puto amo de los reportajes de investigación. (p. 45)	—Ma se sono il boss dei reportage d'inchiesta.
---	---

In questo caso, ho optato per “il boss”, anglicismo ormai naturalizzato nel parlato giovanile italiano, che mantiene il tono iperbolico e un po' sbruffone dell'originale.

Nunca fueron grandes amigos, pero ese sucedáneo de abrazo —porque lo de las heteropalmadas en los omóplatos lo saca de quicio— le confirma que Mario no se ha olvidado de que le debe casi todos los aprobados [...] (p. 45)	Non sono mai stati grandi amici, però quella sottospecie di abbraccio — perché le pacche da macho alfa sulle scapole lo mandano fuori di testa — gli riconferma che Mario non si è dimenticato che gli deve quasi tutte le sufficienze [...]
---	---

Il termine *heteropalmadas* è un neologismo creato per composizione dalle parole *hetero* e *palmadas* che designa, ironicamente, le pacche sulla schiena tipiche dei codici della mascolinità eteronormativa: un gesto che permette agli uomini di esprimere affetto mantenendosi entro i confini della virilità socialmente accettabile. In questo caso, ho optato per una perifrasi (“pacche da macho alfa”) che ne preserva il contenuto critico, rendendo esplicito il riferimento alla mascolinità fragile.

[...] no me separé de mi amigo hasta que él vio a alguien y fueron a enrollarse a uno de los sofás... (p. 86)	Non mi sono staccata dal mio amico finché lui non ha visto qualcuno ed è andato a imboscarsi su un divanetto.
---	---

In questo caso, in mancanza di un colloquialismo che restituisse lo stesso significato di *enrollarse* (“Entablar una relación amorosa o erótica, normalmente pasajera”¹²) ho optato per il verbo “imboscarsi” per poi mettere in atto la strategia della compensazione con cui si introduce “en otro lugar del texto traducido un elemento de información o efecto estilístico

¹² Cfr. <https://dle.rae.es/enrollar>

que no se ha podido reflejar en el mismo lugar en que aparecesituado en el texto original” (Hurtado Albir, 2001: 270), e ho quindi tradotto il verbo *separarse* con la variante più colloquiale “staccarsi”.

Una menzione a parte merita il turpiloquio che, ampiamente presente nei dialoghi e funzionale alla rappresentazione realistica del linguaggio adolescenziale, può costituire un ostacolo quando si traduce un libro indirizzato (principalmente) al giovane pubblico. Come nota Cavagnoli:

Quanto ai libri per ragazzi, uno scoglio da superare è senz’altro il linguaggio scurrile: molti editori non vogliono le parolacce e chiedono espressamente al traduttore di edulcorare il testo. Ciò è dovuto in parte alla censura proveniente dal mondo della scuola, che difficilmente adotterebbe un libro contenente il turpiloquio. Quindi il rischio di tradurre un libro per ragazzi applicando una forma di censura che porta i giovani protagonisti a esprimersi in modo improbabilmente educato è davvero grande. In particolare se il testo fonte fa ricorso al turpiloquio, la resa inverosimile di una battuta di dialogo è sempre in agguato. (2012: 122)

Consapevole di questo rischio, ho ritenuto imprescindibile mantenere il turpiloquio presente nell’originale. Questa scelta si iscrive pienamente nella prospettiva traduttiva già menzionata (§4.1) che Epstein chiama “acqueering” (2017: 121): il linguaggio scurrile, infatti, non è un elemento accessorio da trattare separatamente, ma è esso stesso parte costitutiva di quella dimensione *queer* del testo che in fase di traduzione si è voluta mantenere e valorizzare. In quanto veicolo della rabbia dei personaggi contro un sistema omofobo e patriarcale, il turpiloquio esprime quella carica sovversiva, o meglio, “anti-egemonica” (Epstein e Gillett, 2017: 3-4, cit. in Illuminati, 2021) che è al cuore stesso della *queerness*. Censurarlo significherebbe, quindi, addomesticare non solo il linguaggio, ma l’intera impostazione politica del romanzo, rendendo invisibile ciò che il testo vuole rendere visibile: la legittimità della rabbia delle nuove generazioni contro le aspettative imposte dal mondo adulto. Come lo stesso autore mi ha confermato nell’intervista (§2.1.1), López rifiuta con forza la narrazione secondo cui gli adolescenti andrebbero trattati con i guanti, come se fossero una specie a parte da proteggere attraverso una rappresentazione irrealistica. Dunque, per evitare rese edulcorate e distanti dalle intenzioni dell’autore, ho tentato di mantenere questo linguaggio il più possibile, come si evince dagli esempi di seguito riportati:

te lo han dado por lo de siempre... ??? por el puto heteropatriarcato (p. 16)	te l'hanno dato per il solito motivo... ??? l'eteropatriarcato del cazzo
--	--

Il termine “heteropatriarcado”, pur non essendo registrato nel *Diccionario de la lengua española*, è ampiamente utilizzato nei media e nel discorso pubblico spagnolo. Come spiega la Fundéu:

Aunque el sustantivo no esté recogido en el *Diccionario de la lengua española*, el término se emplea con frecuencia en muchos medios de comunicación. El elemento compositivo *hetero-*, cuyo significado es ‘desigual o diferente’, se adhiere a la palabra *patriarcado*, que alude al ‘territorio o jurisdicción del patriarca’. En este caso, el *heteropatriarcado* sería ‘el sistema sociopolítico en el que el género masculino y la heterosexualidad tienen supremacía sobre otros géneros y sobre otras orientaciones sexuales’.¹³

In italiano esiste il corrispondente “eteropatriarcato”, anch'esso neologismo circolante principalmente in ambiti accademici e militanti. Ho scelto di mantenerlo tale e quale, senza ricorrere a perifrasi esplicative, per due ragioni: in primo luogo, il contesto rende chiaro il significato del termine attraverso la critica che il personaggio di Belén sta esprimendo; in secondo luogo, l'uso di un lessico politicamente connotato (§2.8) contribuisce alla caratterizzazione del personaggio come giovane consapevole e politicamente impegnata. In quanto alla resa del turpiloquio, ho optato per la costruzione idiomatica italiana con complemento posposto “del cazzo”, che mantiene lo stesso registro volgare e la stessa funzione dell'originale, adattandosi, però, alle convenzioni sintattiche dell'italiano colloquiale contemporaneo.

[...] decidió que no volvería a explicarles que cuidarse también era quererse y que él, a pesar de esos mensajes de mierda que llevaba años recibiendo dentro y fuera de casa, se esforzaba por hacer las dos cosas. (p. 19)	[...] aveva deciso che non si sarebbe più preoccupato di spiegare loro che tenere a sé stessi significava anche volersi bene, e che lui, nonostante i commentini di merda che incassava sia dentro che fuori casa, si sforzava di fare entrambe le cose.
---	--

¹³ Cfr. <https://www.fundeu.es/consulta/hetropatriarcado/>

In questo caso ho mantenuto la locuzione “di merda” preservando il turpiloquio dell’originale. Ho inoltre optato per il diminutivo “commentini” che rafforza il tono sarcastico che il pensiero di Gael sottintende.

—A esto se dedican estos mierdas —los acusa sin dejar de grabarlos—. Así todo el puto día. (p. 25)	—Questo è quello che fanno ‘ste merde — li accusa senza smettere di filmarli —. Così, tutto il giorno, fanculo !
--	--

Qui ho mantenuto il turpiloquio in entrambe le occorrenze. È interessante notare che in spagnolo, pur essendo *mierda* grammaticalmente femminile, nel linguaggio colloquiale concorda con il genere del referente quando viene usato per riferirsi a persone. In italiano lo stesso fenomeno non si verifica, per cui è stato tradotto con “‘ste merde” (con aferesi “ste” al posto di “queste”). *Puto* ha invece richiesto una soluzione diversa, per cui è stata usata l’esclamazione “fanculo” che, pur distanziandosi dall’originale, mantiene ugualmente lo stesso registro volgare e l’intensità emotiva.

—La estás cagando, joder . La estás cagando mucho. (p. 51)	—State cagando fuori dal vaso, cazzo . Così mandate tutto a puttane .
--	--

In questo caso, l’originale spagnolo ripete il verbo *cagar* due volte. In italiano, il traduttore più diretto non ha lo stesso valore, quindi ho optato per due espressioni idiomatiche diverse, entrambe contenenti turpiloquio.

—Es una mierda —se indigna—. Es una mierda tener que vivir con miedo para que no te pase nada. O tener que «tomar precauciones». ¿Por qué tengo que hacer yo nada, joder ? Solo estaba de fiesta con un amigo. (p. 84)	—È uno schifo — sbotta lei indignata —. È uno schifo dover vivere con la paura che ti succeda qualcosa. O dover “prendere precauzioni”. Perché cazzo devo essere io a farlo? Stavo solo facendo serata con un amico.
---	---

In questo esempio, ho operato una scelta parzialmente diversa rispetto ai precedenti. Per le prime due occorrenze di “*es una mierda*” ho optato per “è uno schifo”, che pur non essendo turpiloquio in senso stretto mantiene comunque un registro colloquiale forte e spregiativo, adatto all’indignazione di Chloe. Ho invece mantenuto il turpiloquio nella terza occorrenza, spostandolo a metà della frase per una maggiore naturalezza sintattica in italiano.

Verba omnibus

Un ulteriore aspetto caratteristico del registro colloquiale è l’uso dei cosiddetti *verba omnibus* o parole *comodín*, ovvero termini dal significato generico e polivalente che vengono impiegati

in contesti diversi per esprimere concetti la cui denominazione specifica, come osserva Vigara Tauste (1992: 289), “no acude puntualmente a la boca del hablante”.

Come sottolinea Santos Gargallo (1997: 461), nella lingua colloquiale questi termini sono spesso di tipo sostantivo o di varia categoria grammaticale e funzionano “en el discurso con carácter expletivo desde un punto de vista formal”. Tuttavia, nel gergo giovanile, il loro uso frequente non deriva necessariamente dall'assenza del termine più appropriato nella mente del parlante, ma risponde piuttosto a “una especificidad de grupo” (*ibid.*), rendendo tali parole elementi che contribuiscono all'identificazione generazionale.

In *Las durmientes* questi termini appaiono con notevole frequenza, veicolando significati diversi a seconda del contesto. A seguire sono riportati alcuni esempi:

—¿Conocías a su rollo o era alguien con quien Enzo ligó esa noche? (p, 87)	—Conoscevi questa persona o era qualcuno che Enzo ha rimorchiato quella sera?
---	--

Il sostantivo *rollo* è uno dei *verba omnebus* più polivalenti del gergo giovanile spagnolo, potendo indicare ‘relazione sentimentale/sessuale’, ‘qualcosa di noioso’, ‘storia inventata o falsa’, tra gli altri significati.¹⁴ In questo contesto specifico, si riferisce alla persona con cui qualcuno ha una relazione occasionale. Ho optato per “questa persona”, una scelta che risponde a una duplice esigenza: da un lato, *rollo* mantiene una vaghezza semantica che in italiano richiederebbe una specificazione. Dall'altro, e questo è l'aspetto determinante, la genericità di *rollo* in spagnolo permette a Gael di non specificare il genere della persona con cui Enzo si è appartato, poiché il protagonista sospetta che si tratti di un ragazzo ma non vuole esplicitarlo, non sapendo se Enzo sia gay.

—Sus padres son, bueno, ya sabes lo que quiero decir, un poco antiguos y tal... Y bastante movida está siendo ya todo esto. (p. 87)	—I suoi genitori sono, beh, sai cosa voglio dire, un po' all'antica... E tutta questa storia è già complicata di per sé.
--	---

In questo caso, *movida* si riferisce all'intera situazione (le aggressioni, le indagini, lo scandalo pubblico). Il termine spagnolo già incorpora l'idea di complessità e problematicità, per cui ho dovuto esplicitare questo valore implicito attraverso l'aggiunta dell'aggettivo “complicata”. In italiano, infatti, “storia” da solo suonerebbe troppo neutro e non renderebbe la carica negativa e problematica insita in *movida*. L'espressione “è già complicata di per sé” compensa quindi

¹⁴ Cfr. <https://dle.rae.es/rollo>

la perdita del *verba omnibus*, esplicitando ciò che in spagnolo è contenuto in un unico termine polisemico.

Estaba tan asustada que me inventé una movida para que mis padres no me echaran la bronca por llegar tan tarde. (p.89)	Ero così spaventata che mi sono inventata una scusa per non beccarmi un rimprovero dai miei per il ritardo.
---	--

Nel secondo esempio, invece, il contesto richiede una maggiore specificità: Chloe non si sta riferendo a una situazione generica, ma a una bugia specifica che ha inventato per giustificare il suo ritardo ai genitori.

Ritmo narrativo

Il ritmo di *Las durmientes* è caratterizzato dall'alternanza di periodi brevi e frammentati con sequenze più distese che riflettono le riflessioni del protagonista. López fa un uso marcato del punto fermo per scandire il ritmo del testo, creando pause nette che conferiscono alla narrazione un andamento serrato e cinematografico, effetto particolarmente evidente nei momenti di maggiore tensione emotiva, dove le frasi si riducono all'essenziale:

Nadie dice su nombre en voz alta. Vega. Vega. Vega. Gael lo repite sin abrir los labios, para sí, buscándola en ese otro puf donde ni Tirso ni él se han atrevido a sentarse porque siempre fue el suyo. Hasta que desapareció sin dejar rastro. (p. 42)	Nessuno pronuncia il suo nome a voce alta. Vega. Vega. Vega. Gael lo ripete senza schiudere le labbra, tra sé e sé, cercandola su quell'altro pouf dove né Tirso né lui hanno osato sedersi, perché è sempre stato il suo. Finché non è scomparsa senza lasciare traccia.
---	---

In questo passaggio, la ripetizione del nome "Vega" su tre righe separate serve a imprimere alla narrazione un ritmo lento e pesante, quasi ossessivo: la scelta del punto fermo, anziché della virgola o dei puntini di sospensione, è determinante in questo senso, poiché isola ogni ripetizione in un'unità autonoma amplificandone il peso emotivo. Sapendo che qualsiasi modifica avrebbe alterato questo effetto, ho preservato integralmente questa struttura nella traduzione.

Analogamente, in altri momenti López ricorre a sequenze di frasi molto brevi e sintatticamente incomplete per rendere la velocità del pensiero interiore del personaggio:

Aún está a tiempo. Aún puede no contarle. Aún puede no recurrir a Vega para ganarse la simpatía de Enzo y de Iago.	È ancora in tempo. Può ancora scegliere di non raccontarlo.
--	--

Pero vencen sus ganas de acercarse a Chloe. (p. 61)	Può ancora evitare di giocare la carta di Vega per guadagnarsi la simpatia di Enzo e Iago. Però vince la voglia di avvicinarsi a Chloe.
---	--

La struttura anaforica (*Aún... Aún... Aún...*) combinata con i punti fermi crea un ritmo martellante che riproduce i pensieri del personaggio e restituisce la tensione interiore e l'angoscia di un momento in cui Gael si trova in bilico tra due scelte: anche in questo caso, la struttura è stata sostanzialmente mantenuta.

Al contrario, nei momenti in cui López vuole restituire la profondità delle riflessioni di Gael, la prosa si distende in periodi più lunghi e ricchi di incisi. Come già osservato nell'analisi del testo di partenza (§2.8), un esempio di ciò è il passaggio in cui Gael prepara la valigia:

Mientras duda de cuál será la mejor estrategia de supervivencia durante el tiempo que va a pasar de nuevo en casa, Gael llena su maleta con un buen puñado de prendas en tonos ocres y grises, con las que no se siente él mismo, pero que en su pueblo le garantizan la invisibilidad, renunciando a la ropa colorista y ceñida que combina mucho mejor con sus uñas —verdes los días en que se siente bien, azules cuando el ánimo amenaza con decaer—, con su cabello color ceniza y con el maquillaje que le ayuda a resaltar sus ojos negros. (p. 20)	Mentre si interroga sulla miglior strategia di sopravvivenza da adottare nei giorni che passerà a casa, Gael infila in valigia una pila ordinata di vestiti dai toni ocra e grigi, con i quali non si sente sé stesso, ma che almeno gli conferiscono una certa invisibilità in paese, rinunciando agli outfit colorati e attillati che si abbinano meglio alle sue unghie — verdi quando è sereno, blu quando il suo umore vacilla —, ai suoi capelli color cenere e al trucco che gli incornicia gli occhi neri.
--	--

In questo passaggio il periodo unico riproduce il flusso ininterrotto del pensiero di Gael: la mente del personaggio non si ferma, così come non si fermano le sue mani intente a riempire la valigia. Ho preservato integralmente questa struttura in italiano, mantenendo il lungo periodo con i suoi incisi.

Un altro esempio significativo è la sequenza in cui Gael cerca di mettere a tacere i propri pensieri su Tirso e Vega:

Tampoco sabe si merece la pena reabrir lo que fuera que pasó entre ellos para llevarse, a cambio, la confirmación de que esas historias de amor con las que ha crecido no tienen protagonistas que se parezcan a él. Y, como odia profundamente cualquier tentativa de autocompasión, opta por apartar a Tirso de sus pensamientos para centrarse en el modo de llegar a Chloe.	Non sa nemmeno se valga la pena riaprire quel capitolo per ricevere, in cambio, la conferma che le storie d'amore con cui è cresciuto non hanno protagonisti che gli somiglino. E poiché detesta l'autocommiserazione, decide di scacciare Tirso dai suoi pensieri per concentrarsi sul modo di arrivare a Chloe.
---	---

Eso es lo que debe hacer: poner todo de su parte para cumplir con la tarea que le han asignado y salir de allí tan rápido como le sea posible. Alejarse de Tirso y de lo que una vez sintió por él. De Ingrid y los remordimientos que los unen. De Vega... y de sí mismo. (p. 54, 55)	È questo che deve fare: mettercela tutta per portare a termine il compito che gli hanno assegnato e andarsene da lì il più in fretta possibile. Allontanarsi da Tirso e da tutto ciò che un tempo ha provato per lui. Da Ingrid e dai rimorsi che li uniscono. Da Vega... e da sé stesso.
--	---

In questo passaggio il contrasto ritmico è particolarmente efficace: il periodo più disteso del flusso di coscienza lascia spazio a una frase con pseudoscissa (*Eso es lo que debe hacer*) che segna il punto di svolta, il momento in cui Gael si impone di smettere di pensare e si dà un obiettivo concreto. Da qui, il ritmo si spezza ulteriormente in una frase infinitiva e due frasi nominali che elencano, quasi meccanicamente, ciò da cui vuole fuggire. Poiché qualsiasi livellamento avrebbe attenuato la tensione emotiva del passaggio, ho ritenuto importante preservare questo contrasto ritmico anche in italiano.

Interiezioni

Le interiezioni rappresentano un tratto distintivo del parlato colloquiale, in quanto veicolano emozioni, atteggiamenti e reazioni immediate del parlante. In *Las durmientes*, Nando López ricorre a interiezioni tipiche del registro conversazionale spagnolo, in particolare quelle con funzione esortativa (*venga, anda*) e di reazione (*vaya, qué va*), che contribuiscono a rendere i dialoghi più spontanei e naturali. La loro traduzione presenta difficoltà specifiche, poiché il valore semantico ed espressivo di queste forme è fortemente condizionato dal contesto d'uso. Ho privilegiato la ricerca di equivalenti funzionali che preservassero la carica pragmatica di ciascuna interiezione, adattandola alle convenzioni dell'italiano parlato. Di seguito alcuni esempi:

— Venga, hombre , no te lo tomes todo a la tremenda [...] (p. 27)	— Dai, su , non prenderla sempre così sul personale
--	--

—Pero qué morro tienes, tío. Anda , desfila. (p. 47)	—Bella faccia tosta! Dai , fuori.
---	--

Venga , una tarde te busco y nos tomamos unas birras. (p.48)	Senti , un pomeriggio di questi ti cerco e ci facciamo un paio di birre.
---	---

—. Venga , aparta. (p. 60)	—. Forza , levati.
-----------------------------------	---------------------------

— Vaya , no esperaba que supieses su nombre... (p. 62)	— Caspita , non mi aspettavo che sapessi il suo nome...
---	--

Come si può osservare dagli esempi, *venga* e *anda* — interiezioni esortative molto frequenti nello spagnolo colloquiale — sono state rese con diverse soluzioni a seconda del contesto: “dai”, “senti”, “forza”. Variare i traduttori è servito per adattare il registro al tono specifico di ciascun dialogo. L’interiezione *vaya*, invece, è diventata “caspita” per mantenere il carattere di stupore senza ricorrere a espressioni volgari non adatte alla situazione.

Un caso particolare è rappresentato da *qué va*, reso con “macché”:

—Sigues igual de pedante. —Qué va. Ahora lo soy todavía más. He practicado mucho. Mario coge el papel que Gael aún sostiene en su mano derecha y se lo guarda, sin mirarlo, en el bolsillo. —No te prometo nada. —No hace falta: sé que lo harás. —¿Ah, sí? ¿Y eso? —Porque yo sigo siendo un pedante, pero tú sigues siendo un buen tío. —Qué va. Engaño mucho. (p. 48, 49)	—Sei rimasto il solito pedante. —Macché. Adesso lo sono ancora di più. Ho fatto pratica. Mario prende il pezzetto di carta che Gael ha ancora nella mano destra e se lo infila in tasca senza guardarlo. —Non ti prometto niente. —Non serve: so che lo farai. —Ah sì? E perché? —Perché io sarò anche un pedante, ma tu resti un bravo ragazzo. —Macché. L’apparenza inganna.
--	--

Nel frammento di dialogo sopra riportato, la ripetizione di *qué va* crea una ripresa anaforica che è stata preservata mantenendo lo stesso traduttore in entrambe le occorrenze. In questo modo, è stato conservato l’effetto di simmetria e il gioco ironico tra i due personaggi.

Intercalari

Un altro aspetto distintivo del parlato colloquiale è l’utilizzo di intercalari, che contribuiscono in modo significativo alla resa dell’oralità nella scrittura e alla caratterizzazione dei personaggi. In *Las durmientes*, López fa ampio uso di intercalari tipici dello spagnolo colloquiale come *bueno*, *pues*, *vamos*, che appaiono frequentemente nei dialoghi. La loro traduzione richiede particolare attenzione, poiché un mantenimento sistematico potrebbe appesantire il testo italiano, mentre un’omissione totale ne impoverirebbe la spontaneità. Ho quindi valutato caso per caso se preservare, sostituire o omettere l’intercalare in base al contesto e alla funzione che svolge. A seguire, sono riportati alcuni esempi in cui gli intercalari sono stati mantenuti:

— Vamos , que nos quieres dar curro de Watson, ¿no, Holmes? (p. 37)	— Insomma , vuoi darci il lavoro sporco alla Watson, non è vero Holmes?
--	--

— Bueno —interviene Ingrid, tratando de medir sus palabras para no resultar demasiado hiriente [...] (p. 38)	— Beh — interviene Ingrid, cercando di misurare le parole per non risultare offensiva [...]
---	--

Niega con la cabeza y se apresura a responder. — Pues parece importante. —Quizá lo sea. (p. 80)	Scuote la testa e si affretta a rispondere. — Beh , sembra importante. —Forse lo è.
--	--

In questi casi, *vamos* è stato reso con “insomma” (che in italiano introduce una conclusione o ricapitolazione), mentre *bueno* e *pues* sono stati tradotti con “beh”, intercalare italiano che segnala esitazione, presa di parola o introduzione di un nuovo elemento discorsivo.

In altri contesti, dove l’intercalare risultava ridondante rispetto alle convenzioni dell’italiano parlato, ho optato per l’omissione:

— Bueno , es que lo anterior también lo sigo haciendo (p. 35)	—In realtà continuo a fare anche quello.
--	--

—¿En serio no lo sabes? —se burla Tirso—. Pues menudo periodista de investigación estás hecho... (p. 41)	—Davvero non lo sai? — Tirso lo prende in giro —. Come giornalista d’inchiesta sei proprio scarso...
---	--

Nel primo esempio, *bueno* introduce una precisazione che in italiano viene resa efficacemente con “in realtà”, locuzione che esplicita la funzione correttiva dell’intervento senza necessità di aggiungervi un intercalare. Nel secondo esempio, invece, l’omissione di *pues* risponde alla necessità di mantenere l’incisività della battuta di Tirso. In spagnolo, *pues* serve qui a lanciare l’esclamazione successiva, ma in italiano un’eventuale traduzione con “allora” o “beh” avrebbe smorzato il tono della provocazione. La scelta è ricaduta su una struttura esclamativa diretta, dove l’enfasi è affidata interamente all’avverbio “proprio”, che compensa la perdita dell’intercalare originale mantenendo la stessa efficacia pragmatica.

Aspetti sintattici

Il registro colloquiale dell’opera si riflette non solo nelle scelte lessicali, ma anche nella sintassi, caratterizzata da costrutti tipici del parlato che López utilizza per conferire autenticità e immediatezza ai dialoghi. Come osserva Palermo (2015: 95), parliamo di strutture sintattiche in cui i costituenti della frase si susseguono secondo un ordine diverso dal tipico SVO (Soggetto-Verbo-Oggetto). In fase di traduzione, ho preservato queste strutture ogni volta che

era possibile, consapevole del fatto che il loro mantenimento avrebbe contribuito a riprodurre in italiano la stessa freschezza e naturalezza del parlato presente nell'originale.

Due costrutti sintattici ricorrenti in *Las durmientes* sono la dislocazione a sinistra, che “consiste nel posizionamento di un costituente della frase diverso dal soggetto [...] a sinistra del verbo.” (*ibid.*: 96), e la frase pseudoscissa, che permette di enfatizzare un elemento specifico posizionandolo a destra dell'enunciato (*ibid.*: 99).

—¿Testigos? ¿Nosotros? —se ríe—. A la pobre chica esa ni la conocemos. (p. 28)	—Testimoni? Noi? — ride —. Se quella povera ragazza non la conosciamo nemmeno.
--	--

In questo esempio, il complemento oggetto “*la pobre chica esa*” è dislocato a sinistra e ripreso dal clitico “*la*”. Ho preservato sia la dislocazione che la ripresa pronominale, elementi essenziali per conferire naturalezza e immediatezza al dialogo.

Quando la dislocazione appariva in porzioni narrative piuttosto che dialogiche, ho valutato, caso per caso, se mantenerla o meno, considerando il rischio di un'eccessiva ridondanza in italiano:

Sabe que lo que de verdad le molesta a su compañera —de trabajo y de piso— es que no la hayan enviado a ella a la única tarea mínimamente interesante que ha surgido en los meses que ambos llevan de becarios. (p. 16)	Sa bene che ciò che irrita davvero la sua collega e coinquilina è il fatto che non abbiano affidato a lei l'unico compito un minimo interessante che si è presentato nel loro periodo di tirocinio in redazione.
---	--

In questo esempio, pur mantenendo la pseudoscissa “ciò che [...] è”, ho optato per eliminare la dislocazione a sinistra, evitando la doppia marcatura con clitico e pronome tonico (“non le abbiano... a lei”) che in italiano, fuori dal dialogo diretto, risulterebbe eccessivamente ridondante. Ho preservato, comunque, il pronome tonico “a lei” per mantenere parte dell'enfasi dell'originale.

Messaggi di testo e comunicazione digitale

Una caratteristica distintiva di *Las durmientes* è l'integrazione nel tessuto narrativo di messaggi di testo e comunicazioni sui social media, che riflettono le modalità comunicative autentiche delle nuove generazioni. López riproduce fedelmente non solo il registro linguistico informale tipico di questi scambi, ma anche le convenzioni grafiche e ortografiche che li caratterizzano.

lo entiendo pero me jode igual a mí me pasaría lo mismo capullo XD (p.17)	ma mi rode il culo lo stesso capisco anche a me darebbe fastidio coglione XD
qué ganas de veros seguro? claro, Ingrid nosotros también :) (p.29)	non vedo l'ora di vedervi davvero? certo, Ingrid anche noi :)

In questi due esempi emergono diverse caratteristiche della comunicazione digitale giovanile:

1. Assenza di maiuscole iniziali e punteggiatura: i messaggi rispettano le convenzioni della scrittura veloce e informale tipica delle chat.
2. Frammentazione: ogni battuta costituisce un'unità di invio separata.
3. Turpiloquio: in questo caso, espressioni volgari come *capullo* (“coglione”) non hanno funzione aggressiva ma rafforzano la complicità tra amici.
4. Uso di emoticon: “XD” e “:)” sono elementi transnazionali della cultura digitale.

Tenendo in conto che la loro eliminazione o normalizzazione avrebbe privato il testo della sua originalità, tutte queste caratteristiche sono state mantenute: preservare l'autenticità del linguaggio giovanile significa accettare che esso è per sua natura ibrido, fluido e caratterizzato da convenzioni proprie che sfuggono alle norme della lingua scritta standard.

4.4.3. Problemi extralinguistici

I problemi extralinguistici, come definiti da Hurtado Albir (2001: 288), sono quelli “que remiten a cuestiones de tipo temático, cultural o enciclopédico”. In *Las durmientes*, la presenza di realia culturali specifici del contesto spagnolo richiede strategie traduttive che bilancino la fedeltà al riferimento originale con la comprensibilità per il lettore italiano.

Un primo esempio è rappresentato dal termine *terrazza*, che rinvia a un elemento caratteristico della cultura urbana spagnola:

Chloe vive en el tercer piso de uno de los edificios de cuatro plantas próximos a la Biblioteca Municipal, justo frente a un bar que aprovecha la explanada y hasta parte del parque que lo rodea para convertirla en una gigantesca terrazza .	Chloe vive al terzo piano di un edificio di quattro vicino alla Biblioteca Municipale, proprio di fronte a un bar che invade la piazza e parte del parco circostante con i suoi tavolini sparsi ovunque .
--	--

Come si può riscontrare nel *Diccionario della Real Academia*,¹⁵ all’accezione 2 del sostantivo *terrazza*, il testo di partenza fa riferimento allo spazio all’aperto occupato dai tavolini di un bar. In italiano, il traduttore “dehors” evoca strutture più formali e permanenti, spesso coperte, per cui ho rinunciato a implementare un equivalente lessicale a favore di una descrizione che restituisse il senso pragmatico dell’originale: un bar che si allarga all’esterno invadendo lo spazio cittadino.

Un altro caso significativo riguarda il riferimento al sistema scolastico spagnolo, in particolare all’acronimo ESO (Educación Secundaria Obligatoria) che, stando alla definizione del *DRAE*, comprende gli studenti dai dodici ai sedici anni:¹⁶

Gael podría agradecerle su fobia al sádico de Educación Física que disfrutaba abochornándolos en 3.º de la ESO o a su dificultad para desenvolver se con naturalidad en los espacios que no domina [...] (p. 56)	Gael potrebbe attribuire questa fobia a quel sadico del professore di educazione fisica, che a scuola si divertiva a umiliare gli studenti, o forse alla sua cronica incapacità di muoversi con grazia in spazi che non sente propri [...]
---	---

Il riferimento specifico a “3.º de la ESO” indica il terzo anno di questo ciclo, quando gli studenti hanno circa quattordici o quindici anni. Ho optato per l’uso di un iperonimo, sostituendo il riferimento specifico con il generico “a scuola”, poiché mantenere l’acronimo ESO avrebbe richiesto una nota esplicativa che avrebbe appesantito la lettura, mentre tradurre con “terza media” o “prima superiore” avrebbe creato un’incongruenza con il sistema

¹⁵ Cfr. <https://dle.rae.es/terrazza>

¹⁶ Cfr. <https://dle.rae.es/eso?m=form>

scolastico italiano, in cui a quell'età gli studenti si trovano in momenti diversi del percorso formativo. La soluzione adottata preserva il senso generale (un ricordo scolastico di umiliazione) senza introdurre specificità che risulterebbero fuorvianti per il lettore italiano.

Un caso particolarmente emblematico di realia storico-culturale è rappresentato dal termine *caciquismo*:

[...] herencia de un caciquismo que parece superado y que, sin embargo, aún articula la vida en ese lugar en el que el resto de partidos —fragmentados y minoritarios— apenas tienen opciones en las urnas. (p.100)	[...] l'eredità di un clientelismo che sembra superato e che, invece, scandisce ancora la vita in quel luogo dove gli altri partiti, frammentati e minoritari, quasi non hanno speranza alle urne.
--	---

Il *caciquismo* è un fenomeno storico-politico specifico del contesto spagnolo. Stando al *DRAE*, si tratta della “intromisión abusiva de una persona o una autoridad en determinados asuntos, valiéndose de su poder o su influencia”.¹⁷ Storicamente, il termine designa il sistema politico sviluppatosi in Spagna tra il XIX e il XX secolo, caratterizzato dal controllo esercitato dai *caciques*, figure influenti che manipolavano le elezioni e gestivano il potere attraverso reti clientelari, corruzione e favoritismi (Varela Ortega, 1977). Per rendere questo concetto comprensibile al lettore italiano, ho optato per il termine “clientelismo”, che descrive un sistema analogo di scambio di favori tra politici e cittadini, con dinamiche di potere e corruzione simili.¹⁸ Sebbene i due fenomeni presentino specificità storico-culturali diverse, condividono la stessa funzione sociale e lo stesso tipo di critica politica, rendendo “clientelismo” la scelta più efficace per preservare l'impatto del testo originale senza ricorrere a note esplicative.

4.5. Proposta editoriale

In questa sezione è presentata una possibile proposta editoriale per la pubblicazione in Italia di *Las durmientes*. Siccome il testo è stato scelto nell'ambito del progetto G-BOOK, verrà per prima cosa fornita una panoramica su questo preziosissimo programma europeo volto a promuovere una letteratura con una rappresentazione (più) positiva dei ruoli di genere e delle identità LGBTQIA+.

Relativamente a tale proposta, sarà qui presentata anche la casa editrice Salani, individuata come l'interlocutrice ideale per la collocazione del libro all'interno del panorama editoriale italiano. Infine, la sezione si chiuderà con una scheda di lettura volta a fornire una

¹⁷ Cfr. <https://dle.rae.es/caciquismo?m=form>

¹⁸ Cfr. <https://dizionario.internazionale.it/parola/clientelismo>

valutazione complessiva dell'opera proposta, che permetta alla casa editrice di valutare la possibilità di includere il testo tra le sue proposte.

4.5.1. Il progetto G-BOOK

La scelta di tradurre *Las durmientes*, oltre a rispondere a un interesse personale per il mondo della traduzione editoriale, si inserisce in modo organico all'interno delle attività del programma europeo G-BOOK. Tale progetto, coordinato dalla professoressa Raffaella Baccolini all'interno della attività del Centro MeTRa dell'Università di Bologna, si pone l'obiettivo di promuovere una letteratura per l'infanzia e l'adolescenza *gender-positive*: una narrativa aperta, plurale e priva di stereotipi, fondata sulla valorizzazione delle differenze (Pederzoli e Illuminati, 2021:7).

In particolare, il presente lavoro di traduzione trova la sua collocazione ideale nella terza fase del programma, G-BOOK 3, co-finanziata nell'ambito del programma Europa Creativa. Se le edizioni precedenti, G-BOOK 1 (*Gender Identity: Child Readers and Library Collections*, 2017-2019) e G-BOOK 2 (*European teens as readers and creators in gender-positive narratives*, 2020-2023) hanno mappato la letteratura per le fasce d'età 3-10 anni e 11-14 anni, l'intenzione di G-BOOK 3 è quella di colmare l'ultima lacuna bibliografica rivolgendosi specificamente ai giovani lettori e lettrici tra i 15 e i 18 anni. In particolare, gli obiettivi del programma sono i seguenti:

- 1) Favorire la circolazione transnazionale della letteratura per adolescenti che promuove modelli di genere positivi a livello europeo.
- 2) Sensibilizzare e coinvolgere il target di riferimento (15-18 anni) su tematiche di genere attraverso la letteratura, sviluppando al contempo le loro competenze sociali, emotive e creative mediante l'uso delle tecnologie digitali e dei social media.¹⁹

Il progetto, in questa fase, ha dunque l'obiettivo di finalizzare la prima bibliografia europea di letteratura positiva in chiave di genere per questa fascia d'età, ed è stato proprio durante le attività di ricerca, alle quali ho avuto il piacere di contribuire attraverso un tirocinio curriculare, che ho individuato, tra le proposte del partner spagnolo (ANILIJ), il romanzo di Nando López. Il romanzo affronta, infatti, molti degli aspetti critici dell'identità adolescenziale contemporanea, dal consenso nell'era digitale alla violenza di genere, offrendo però modelli di reazione e di solidarietà che scardinano le rappresentazioni stereotipate e semplicistiche che vengono regolarmente offerte all'interno del panorama editoriale Young Adult. Tradurre quest'opera significa, dunque, contribuire attivamente alla circolazione

¹⁹ Cfr: <https://dit.unibo.it/it/ricerca/progetti-di-ricerca/g-book-3-creative-europe-crea>

transnazionale auspicata dal progetto, offrendo al mercato italiano un testo capace di stimolare quel risveglio critico e quella consapevolezza che sono alla base di una cittadinanza europea inclusiva e plurale.

4.5.2. Salani

Fondata nel 1862 a Firenze, la casa editrice Salani è tra le più antiche realtà editoriali italiane ancora in attività e rappresenta oggi un punto di riferimento imprescindibile nel mercato del libro. Parte del Gruppo editoriale Mauri Spagnol (GeMS) dal 1986, la casa editrice si è storicamente distinta per la letteratura rivolta al giovane pubblico, sebbene negli ultimi anni il suo catalogo si sia espanso con successo anche verso opere per lettori adulti e narrativa di genere. Collocare *Las durmientes* all'interno del suo catalogo garantirebbe, innanzitutto, una certa continuità, in quanto Salani accoglie già “L'età dell'ira” (*La edad de la ira*), in traduzione di Elena Rolla, ad oggi l'unica opera di Nando López tradotta e pubblicata in Italia. La somiglianza tematica tra i due libri faciliterebbe in questo senso il riconoscimento da parte dei lettori che hanno già apprezzato la prosa cruda e impegnata dell'autore. Inoltre, come si evince dal manifesto della casa editrice, Salani si distingue da decenni per un'attenzione particolare all'originalità dello stile e alla freschezza della lingua, proponendo, così, delle storie capaci di offrire un “osservatorio privilegiato sul mondo giovanile”:²⁰ tutte caratteristiche perfettamente in linea con il titolo proposto, un romanzo che non solo adotta un linguaggio vicino agli adolescenti, ma ne indaga le dinamiche più profonde e complesse.

4.5.3. Scheda di lettura

Titolo dell'opera:	<i>Las durmientes</i>
Autore:	Nando López (Barcellona, 1977) è uno scrittore e drammaturgo spagnolo. La sua produzione si caratterizza per uno sguardo attento alle esperienze adolescenziali e alle forme di marginalità e vulnerabilità che le attraversano, con una particolare attenzione alle soggettività LGBTQIA+. Tra i suoi lavori più noti si segnala <i>La edad de la ira</i> , pubblicato anche in Italia (<i>L'età dell'ira</i>) e finalista al Premio Nadal.
Anno di pubblicazione:	2023
Genere:	Romanzo (thriller)
N. di pagine:	328

²⁰ Cfr. <https://www.salani.it/casa-editrice>

Trama:	Gael è un giovane, aspirante giornalista, che vive a Madrid, città dove ha trovato la libertà di vivere la propria identità lontano dalle logiche oppressive del paese d'origine. La sua carriera lo costringe, però, a tornare proprio in quell'ambiente che ha sempre percepito come ostile per seguire un inquietante caso di cronaca: un'aggressione sessuale avvenuta tramite sottomissione chimica. Questo ritorno diventa un doloroso confronto con il suo passato e con il trauma mai risolto della scomparsa di Vega, una sua cara amica, svanita nel nulla sei anni prima. Al percorso di Gael si intreccia quello di Chloe, la ragazza di sedici anni vittima della violenza. Chloe si è risvegliata in un campo, nuda e senza memoria, scoprendo poi sul suo cellulare un video che ritrae un'ombra intenta a emulare un atto sessuale sul suo corpo inerme. Attraverso questa figura, il romanzo esplora non tanto l'atto violento in sé, quanto la lotta per non farsi definire dallo stesso. Chloe rifiuta il ruolo di vittima passiva che la società vorrebbe imporle e, nonostante la giovane età, dimostra una grande consapevolezza nel denunciare un sistema che tende a proteggere l'aggressore e a isolare chi subisce. Mentre Gael tenta di farsi forza in un contesto che l'ha sempre fatto sentire inadeguato rispetto al suo orientamento sessuale, al suo peso o alla sua espressione di genere, Chloe tenta di riappropriarsi della sua identità dopo essere stata declassata a vittima, e le loro vite convergono nell'indagine sulle <i>'durmientes'</i>. Presto, si scopre, infatti, che Chloe non è l'unica vittima e che dietro queste aggressioni si cela una rete di complicità e omertà radicata nel paese. La ricerca della verità diventa così un atto di resistenza collettiva: Gael, insieme a Ingrid e Tirso, i suoi amici più stretti nel paese, trovano in questa missione la forza per elaborare finalmente il lutto per Vega, mentre Chloe trova nel supporto del gruppo e delle altre vittime il coraggio di trasformare il proprio trauma in un atto di lotta attiva contro le storture di un sistema malato alla radice.
---------------	---

Commento:	Il libro, indirizzato in particolar modo alla fascia <i>young adult</i> (14 – 18) tratta tematiche fondamentali come la grassofobia, l'omofobia e la violenza di genere con una franchezza e una profondità rare nella letteratura per il giovane pubblico, conferendo al romanzo una preziosa funzione pedagogica senza che questo risulti mai pesante o didascalico. Ciò che resta impresso è la capacità di Nando López di appropriarsi del genere <i>noir</i> sia per lanciare un forte messaggio di speranza per chi abita i margini, sia per denunciare una struttura sociale ingiusta.
------------------	--

CONCLUSIONE

Se la letteratura ha il potere di trasformare l'esperienza dissidente in materia narrativa universale, la traduzione ha il dovere di diffonderla, offrendo alle nuove generazioni specchi in cui potersi finalmente guardare senza paura. È partendo da questa convinzione che è nato il presente elaborato, con l'obiettivo di far conoscere al pubblico italiano un autore che ha fatto della scrittura una forma di responsabilità sociale e della letteratura uno spazio di resistenza. Tradurre *Las durmientes* è stato, prima di tutto, un atto di ascolto. Ascolto nei confronti di un testo che non si accontenta di raccontare una storia, ma che pretende di fare qualcosa: di incidere, di disturbare, di dare rifugio. Ascolto nei confronti di un autore che ha costruito la propria scrittura sull'esperienza diretta con le giovani generazioni, e che in quelle generazioni ha imparato a riconoscere i bisogni che la letteratura mainstream faticava ad accogliere. E ascolto, infine, nei confronti di quelle lettrici e di quei lettori italiani che questo libro non lo hanno ancora potuto leggere.

Il primo capitolo ha mostrato come la letteratura per il giovane pubblico abbia attraversato decenni di trasformazione, affrancandosi, lentamente e non senza resistenze, da modelli normativi che escludevano più di quanto includessero. Si tratta di un processo ancora in corso, e *Las durmientes* ne è una delle espressioni più concrete: un testo che non tratta l'identità *queer*, così come la lotta alla grassofobia o alla violenza di genere come tematiche paralizzanti, ma come realtà da abitare con piena dignità.

Il secondo capitolo ha permesso di inquadrare l'universo narrativo di Nando López. L'intervista con l'autore ha restituito l'immagine di una scrittura che nasce dall'urgenza e dal senso di responsabilità verso chi legge, dalla convinzione che la letteratura possa fare ciò che la scuola, la famiglia e la società spesso non riescono a fare: restituire alle persone giovani la sensazione di non essere sole. L'analisi dell'opera ha poi mostrato come questa urgenza si traduca in scelte stilistiche e strutturali precise, in personaggi costruiti con una complessità che rifiuta la semplificazione e in una tensione narrativa che non allenta mai la presa.

Il terzo e il quarto capitolo hanno rappresentato il momento in cui tutto questo si è fatto pratica. Come dimostra l'affascinante intersezione tra i *queer studies* e gli studi sulla traduzione (Epstein, 2017), la traduzione non è mai un atto neutro: ogni scelta lessicale, ogni soluzione sintattica, ogni decisione su come rendere in italiano una battuta, un'ingiuria, una carezza verbale, è anche una scelta etica. Il commento alla traduzione ha cercato di rendere trasparente questo processo e di mostrare il ragionamento dietro alle soluzioni adottate. La

proposta editoriale, infine, ha tentato di immaginare concretamente come questo libro potrebbe trovare il suo posto nel mercato italiano, e a chi potrebbe parlare.

Ciò che rimane, al termine di questo percorso, è la certezza che la letteratura che rompe il silenzio ha bisogno di essere tradotta per continuare a farlo. Questo elaborato è stato un tentativo di partecipare a questo processo, perché ogni lettrice e ogni lettore che si riconosce in una pagina è una rottura del silenzio in più. E di silenzi da rompere, ancora, ce ne sono tanti.

ABSTRACT

Il presente elaborato descrive il processo di traduzione in italiano del libro *Las durmientes* (2023) di Nando López, romanziere e drammaturgo spagnolo che ha fatto della scrittura una forma di responsabilità sociale e della letteratura uno spazio di rappresentazione positiva per le nuove generazioni. L'opera, ancora inedita nel mercato editoriale italiano, è un thriller Young Adult che affronta con lucidità tematiche quali l'identità queer e la violenza di genere, inserendosi in un panorama letterario in cui la domanda di rappresentazioni non normative è sempre più urgente. Il lavoro si articola in quattro capitoli. Il primo traccia un'analisi della letteratura per il giovane pubblico, evidenziandone il potenziale nel dare visibilità a soggettività spesso marginalizzate. Il secondo presenta l'autore e offre un'analisi dell'opera nei suoi aspetti stilistici e tematici. Il terzo capitolo presenta la proposta di traduzione della Parte I del romanzo, commentata nel quarto e ultimo capitolo, in cui vengono discusse le principali sfide incontrate durante il processo traduttivo e le strategie adottate per un'adeguata resa in italiano. L'elaborato si chiude con una proposta editoriale che immagina il possibile posizionamento del testo nel mercato italiano.

RESUMEN

El presente trabajo describe el proceso de traducción al italiano del libro *Las durmientes* (2023) de Nando López, novelista y dramaturgo español que ha hecho de la escritura una forma de responsabilidad social y de la literatura un espacio de representación positiva para las nuevas generaciones. La obra, aún inédita en el mercado editorial italiano, es un thriller para jóvenes adultos que aborda con lucidez temas como la identidad queer y la violencia de género, encajando en un panorama literario en el que la demanda de representaciones no normativas es cada vez más urgente. El trabajo se divide en cuatro capítulos. El primero traza un análisis de la literatura para el público joven, destacando su potencial para dar visibilidad a subjetividades a menudo marginadas. El segundo presenta al autor y ofrece un análisis de la obra en sus aspectos estilísticos y temáticos. El tercer capítulo presenta la propuesta de traducción de la primera parte de la novela, comentada en el cuarto y último capítulo, en el que se discuten los principales retos encontrados durante el proceso de traducción y las estrategias adoptadas para una adecuada rendición en italiano. El trabajo concluye con una propuesta editorial que imagina el posible posicionamiento del texto en el mercado italiano.

BIBLIOGRAFIA

Ariza, S. (2018). “Las plumas son para las gallinas: masculinidad, plumofobia y discreción entre hombres”, *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 73(2), 453-470. [<https://doi.org/10.3989/rctp.2018.02.009>]

Baccolini, R. (2005). *Le prospettive di genere: discipline, soglie, confini*. Bologna: BUP.

Bernini, L. (2017). *Le teorie queer: un'introduzione*. Sesto San Giovanni: Mimesis.

Blackburn M.V., Clark, C.T., Nemeth, E. A. (2015). “Examining *queer* elements and ideologies in LGBT-themed literature: what *queer* literature can offer young adult reader”, *Journal of Literacy Research*, 47(1), 11-48.

Briz Gómez, A. (1996). *El español coloquial: situación y uso*. Madrid: Arco Libros.

Butler, J. (1990). *Gender Trouble: Feminism and the subversion of identity*. Londra: Routledge.

Cart, M., Jenkins, C. A. (2006). *The heart has its reasons: young adult literature with gay/lesbian/queer content, 1969-2004*. Oxford: The Scarecrow Press.

Cavagnoli, F. (2012). *La voce del testo. L'arte e il mestiere di tradurre*. Milano: Feltrinelli.

Cencerrado, M., Cedeira, A. (2006). “La visibilidad de lesbianas y gays en la literatura infantil y juvenil editada en España”, *Educación y biblioteca*, 152, 89-102.

Cole, B. (1986). *Princess Smartypants*. New York: G.P. Putnam's Sons.

Cole, B. (1987). *Prince Cinders*. New York: G.P. Putnam's Sons.

Connell, R.W. (2005). *Masculinities* (2nd ed.). Berkeley, Los Angeles: University of California.

Crenshaw, K. (1989). “Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics”, *University of Chicago Legal Forum*, 1989 (8), 139-167.

Crisafulli, E. (2005). “Testo e paratesto nell’ambito della traduzione” in M. G. Tavoni e M. Santoro (eds.), *I dintorni del testo: approcci alle periferie del libro*. Roma: Edizioni dell’Ateneo, 447-464.

De Lauretis, T. (1991). “*Queer Theory: Lesbian and Gay Sexualities. An Introduction*”, *Differences*, 3(2), 3-18. [<https://doi.org/10.1215/10407391-3-2-iii>]

Domínguez Ruíz, I. (2023). *Tú a Soria, yo a Barcelona*. Madrid, Barcellona: EGALES.

Donovan, J. (1969). *I’ll Get There. It Better Be Worth the Trip*. New York: Harper & Row.

Duggan, L. (2002). “The New Homonormativity: The Sexual Politics of Neoliberalism”, in R. Castronovo e D. D. Nelson (eds.), *Materializing Democracy: Toward a Revitalized Cultural Politics*. Durham: Duke University Press, 175–194. [<https://doi.org/10.1215/9780822383901-007>]

Epstein, B. J. (2015). *Are the kids all right? The representation of LGBTQ characters in children’s and young adult literature*. Bristol: HammerOn Press.

Epstein, B. J. (2017). “Eradicalisation: eradicating the queer in children’s literature”, in B.J. Epstein e R. Gillett (eds.), *Queer in Translation*. London: Routledge, 118-128.

Fine, A. (1989). *Bill’s New Frock*. London: Methuen.

Flanagan, V. (2010). “Gender Studies”, in D. Rudd (ed.), *Routledge Companion to Children’s Literature*. London: Routledge, 26-38.

Genette, G. (1989). *Soglie. I dintorni del testo*. Torino: Einaudi.

Gianini Belotti, E. (2009 [1973]). *Dalla parte delle bambine*. Milano: Feltrinelli.

Guzmán, M. (1997). “*Pa’ La Escuelita con Mucho Cuidao y por la Orillita: A Journey through the Contested Terrains of the Nation and Sexual Orientation*”, in F. Negrón-Muntaner e R. Grosfoguel (eds.), *Puerto Rican Jam: Rethinking Colonialism and Nationalism*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 209-228.

Halberstam, J. (2005). *In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives*. New York: New York University Press.

Haraway, D. (1988). "Situated knowledges: the science question in feminism and the privilege of partial perspective", *Feminist Studies*, 14(3), 575-599.

Hurtado Albir, A. (2001). *Traducción y traductología*. Madrid: Cátedra.

Illuminati, V. (2021). "Genere e traduzione per giovani lettori e lettrici: un campo ancora largamente inesplorato" in R. Pederzoli e V. Illuminati (eds.), *Tra genere e generi. Tradurre e pubblicare testi per ragazze e ragazzi*. Milano: FrancoAngeli, 43-75.

Kemp, G. (1977). *The Turbulent Term of Tyke Tiler*. Faber & Faber.

Kidd, K. B. (1998). "Introduction: lesbian/gay literature for children and young adults", *Children's Literature Association Quarterly*, 23(3), 114-119.

Kosofsky Sedgwick, E. (1993). *Tendencies*. London: Routledge.

Lia Block, F. (2000). *The Rose and The Beast: Fairy Tales Retold*. New York: HarperCollins.

Lluch, G., Sanz Tejada, A. (2021). *Analizar relato #LIJ*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

López, N. (2011). *La edad de la ira*. Barcellona: Espasa.

López, N. (2023). *Las durmientes*. Madrid: Santillana.

Moloney, J. (2000). *Touch me*. Brisbane: University of Queensland Press.

Na, A. (2008). *The Fold*. New York: G.P. Putnam's Sons.

Palermo, M. (2015). *Linguistica italiana*. Bologna: il Mulino.

Paratore, C. (2022). "El desafío de la traducción: el lenguaje coloquial/argótico y la mimesis de la oralidad en *Historias del Kronen* de José Ángel Mañas", *Orillas*, 11, 235-254.

Pausé C., Wykes J., Murray S. (2014). *Queering Fat Embodiment*. London: Routledge.

Pederzoli, R. (2021). "Sguardi di genere sulla letteratura per giovani lettrici e lettori", in R. Pederzoli e V. Illuminati (eds.), *Tra genere e generi. Tradurre e pubblicare testi per ragazze e ragazzi*. Milano: FrancoAngeli, 15-42.

Pederzoli, R., Illuminati, V. (2021). “Introduzione. La traduzione di testi per l’infanzia in una prospettiva di genere: aspetti teorici e applicati”, in R. Pederzoli e V. Illuminati (eds.), *Tra genere e generi. Tradurre e pubblicare testi per ragazze e ragazzi*. Milano: FrancoAngeli, 7-15.

Rich, A. (1972). “When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision”, *College English*, 34 (1), 18-30. [<https://doi.org/10.2307/375215>]

Rich, A. (1980). “Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence”, *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 5(4), 631-660.

Sachar, L. (1993). *Marvin Redpost: Is He a Girl?* Toronto: Random House Books for Young Readers.

Santos Gargallo, I. (1997). “Algunos aspectos léxicos del lenguaje de un sector juvenil: Historia del Kronen de J.A. Mañas”, *Revista de filología románica*, 1 (14), 455-474.

Savvides, I. (2003). *Sky Legs*. Sydney: Hodder Headline Australia.

Scoppettone, S. (1978). *Happy Endings Are All Alike*. New York: Harper & Row.

Selvadurai, S. (1994). *Funny boy*. Toronto: McClelland & Stewart.

Sierra i Fabra, J. (2005). *Al otro lado del espejo*. Barcellona: Destino.

Spallaccia, B. (2021). “Identità trans e sfide al binarismo normativo di genere: la letteratura anglofona per l’infanzia a tema LGBTQ+ e la sua traduzione in italiano”, in R. Pederzoli e V. Illuminati (eds.), *Tra genere e generi. Tradurre e pubblicare testi per ragazze e ragazzi*. Milano: FrancoAngeli, 79-104.

Tonin, R. (2021). “Albi illustrati spagnoli (tradotti e non): fotografia di un panorama editoriale di qualità”, in R. Pederzoli, R. e V. Illuminati (eds.), *Tra genere e generi. Tradurre e pubblicare testi per ragazze e ragazzi*. Milano: FrancoAngeli, 181-213.

Trites, R. (1997). *Waking sleeping beauty: feminist voices in children’s novels*. Iowa City: University of Iowa Press.

Trites, R. (2000). *Disturbing the Universe: Power and Repression in Adolescent Literature*. Iowa City: University of Iowa Press.

Varela Ortega, José (1977). *Los amigos políticos. Partidos, elecciones y caciquismo en la restauración (1875-1900)*. Madrid: Marcial Pons.

Vegas, V., Ortiz, C. (2016). *¡Digo! Ni puta ni santa. Las memorias de La Veneno*. Autoedito.

Vigara Tauste, A. M. (2005). *Morfosintaxis del español coloquial: esbozo estilístico*. Madrid: Gredos.

Wells, P. (1997). *Boy overboard*. New York: Vintage.

Yubero, S., Larrañaga, E., Sánchez-García, S. (2014). “Roles y estereotipos de género en la literatura para niños y jóvenes: una propuesta de educación para la igualdad”, in F.J. del Pozo Serrano e C. Peláez Paz (eds.), *Educación social en situaciones de riesgo y conflicto en Iberoamérica*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 561-569.

SITOGRAFIA

Abundancia, R. (2017). “Plumofobia: puedes ser gay o lesbiana, pero que no se note”, *El País*, 27 de junio.

<https://elpais.com/smoda/plumofobia-puedes-gay-lesbiana-no-se-note.html>

[Ultimo acceso: 22/02/2026]

Diccionario de la lengua española. Real Academia Española.

<https://dle.rae.es/>

[Ultimo acceso: 17/02/2026]

G-BOOK 3

<https://dit.unibo.it/it/ricerca/progetti-di-ricerca/g-book-3-creative-europe-crea>

[Ultimo acceso: 22/02/2026]

Fundación del Español Urgente

<https://www.fundeu.es/>

[Ultimo acceso: 15/02/2026]

Il Nuovo De Mauro

<https://dizionario.internazionale.it/>

[Ultimo acceso: 15/02/2026]

León, P. (2019). “La Veneno: prostituta, icono trans y una muerte sospechosa”, *El País*, 18 de abril.

https://elpais.com/elpais/2019/04/13/gente/1555178391_148094.html

[Ultimo acceso: 22/02/2026]

Loqueleo

<https://www.loqueleo.es/>

[Ultimo acceso: 18/02/2026]

Nando López

<https://nandolopez.es>

[Ultimo accesso: 5/12/2025]

Salani

<https://www.salani.it/casa-editrice>

[Ultimo accesso: 10/02/2026]

Vocabolario Treccani

<https://www.treccani.it/vocabolario/>

[Ultimo accesso: 18/02/2026]