

Busca pensativo las palabras,
explora en su memoria, en el recuerdo,
mas no logras comprender lo sucedido.

No hay letra que ~~desvele~~ el misterio,
acaso por su gesto leve,
una mirada que ~~desvanece~~ como el anabique
mil vidas que ~~despiertan~~,
podría explicar el frote
el suave ~~azul~~ de sus fragmentos.

¿De qué mundo provienen las voces?
¿A qué parte del se dirigían?

QUADERNI DI LETTERATURE
IBERICHE E IBEROAMERICANE
NUMERO 14 (DICEMBRE, 2025)

Dipartimento di Lingue, Letterature, Culture
e Mediazioni

FACOLTÀ DI STUDI UMANISTICI
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO

Alina,

queda

sus mu

terapia,

atrapan su verdad y la sostienen.



*Quaderni di Letterature
Iberiche e Iberoamericane*

TERZA SERIE
NUMERO 14
DICEMBRE, 2025

DIPARTIMENTO DI LINGUE, LETTERATURE, CULTURE E MEDIAZIONI
FACOLTÀ DI STUDI UMANISTICI
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO

Tintas. Quaderni di Letterature Iberiche e Iberoamericane

Tintas si propone di aprire un ampio spazio al dibattito critico per studiosi di Paesi stranieri e di altre università italiane su questioni di letteratura, traduttologia e linguistica, in ambito ispanofono e lusofono, d'Europa e altri continenti. Si includeranno anche lavori relativi alle letterature nelle lingue catalana, galega e basca.

In edizione prevalentemente trilingue (italiano, spagnolo, portoghese), prevede una frequenza annuale con la possibilità di pubblicare dei numeri parzialmente monografici.

Redazione presso il
Dipartimento di Lingue, Letterature, Culture e Mediazioni
Facoltà di Studi Umanistici – Università degli Studi di Milano
Piazza Sant'Alessandro, 1 – 20123 MILANO (Italia)
<http://riviste.unimi.it/index.php/tintas>
tintas@unimi.it

ISSN: 2240-5437.
Reg. Tribunale di Milano n. 239/2011

Questa rivista è pubblicata sotto una licenza Creative Commons Attribution 3.0.

Impaginazione: Ledizioni
Immagine di copertina: autografo di María Paz Otero
Ringraziamenti: Nicola Cavalli e Raúl Díaz Rosales

TINTAS

QUADERNI DI LETTERATURE IBERICHE E IBEROAMERICANE

DIRETTORE RESPONSABILE

Simone Cattaneo (*Università degli Studi di Milano*)

COMITATO DI DIREZIONE

Elisa Alberani (*Università degli Studi di Milano*)

Diane Bracco (*Université de Limoges*)

Giuliana Calabrese (*Università degli Studi di Milano*)

Federico Cantoni (*Università degli Studi di Salerno*)

Alessandro Cassol (*Università degli Studi di Milano*)

Katiuscia Darici (*Università degli Studi di Torino*)

Francesco Fava (*IULM - Libera Università di Lingue e Comunicazione*)

Graziele Frederico (*Universidade de Brasília*)

Fernando Larraz Elorriaga (*Universidad de Alcalá de Henares*)

Enrico Lodi (*Università degli Studi di Pavia*)

Paola Mancosu (*Università degli Studi di Milano*)

Ada Milani (*Università degli Studi di Firenze*)

Laura Scarabelli (*Università degli Studi di Milano*)

CAPOREDATTORI

Federico Cantoni (*Università degli Studi di Salerno*)

Graziele Frederico (*Universidade de Brasília*)

REDAZIONE

Gaia Biffi (*Università degli Studi di Milano*)

Tiziano Faustinelli (*Università degli Studi di Milano*)

RESPONSABILI DELLA SEZIONE «TRASBORDI»

Elisa Alberani (*Università degli Studi di Milano*)

Francesco Fava (*IULM - Libera Università di Lingue e Comunicazione*)

Paola Mancosu (*Università degli Studi di Milano*)

PROGETTO E REALIZZAZIONE GRAFICA

Raúl Díaz Rosales

COMITATO SCIENTIFICO

- Juan Carlos Abril (*Universidad de Granada*)
Irina Bajini (*Università degli Studi di Milano*)
Luis Beltrán Almería (*Universidad de Zaragoza*)
Maria Matilde Benzoni (*Università degli Studi di Milano*)
Marina Bianchi (*Università degli Studi di Bergamo*)
Zoraïda Carandell (*Université Paris Nanterre*)
Vinícius Carneiro (*Université de Lille*)
Helena Carvalhão Buescu (*Universidade de Lisboa*)
Luisa Chierichetti (*Università degli Studi di Bergamo*)
Michela Craveri (*Università Cattolica del Sacro Cuore*)
Maria Aparecida da Cruz de Oliveira (*Universidade Federal da Paraíba*)
Claudio De Souza Castro Filho (*Universidad de Granada*)
Barbara Greco (*Università degli Studi di Torino*)
Elena Liverani (*IULM - Libera Università di Lingue e Comunicazione*)
Giovanna Mapelli (*Università degli Studi di Milano*)
Àlex Martín Escribà (*Universidad de Salamanca*)
Alessandro Mistrorigo (*Università Ca' Foscari di Venezia*)
Emilia Perassi (*Università degli Studi di Torino*)
Domingo Ródenas de Moya (*Universitat Pompeu Fabra de Barcelona*)
Maura Rossi (*Università degli Studi di Padova*)
Vincenzo Russo (*Università degli Studi di Milano*)
Javier Sánchez Zapatero (*Universidad de Salamanca*)

TINTAS
QUADERNI DI LETTERATURE IBERICHE
E IBEROAMERICANE
Numero 14, dicembre 2025

MONOGRAFICO

PAOLA BELLOMI, SIMONE CATTANEO, <i>Desbordar los márgenes: la literatura afro-ibérica y afro-iberoamericana de autoría femenina / Ultrapassar as margens: a literatura afro-ibérica e afro-iberoamericana de autoria feminina</i>	9-12
AHMED BALGHAZAL, <i>Memorias sin objetos, objetos con memoria: la memoria, sus objetos y sus arquitecturas en Madre de leche y miel de Najat El Hachmi</i>	13-35
MARÍA JOSÉ GONZÁLVEZ DOMÍNGUEZ, <i>Raíces en el exilio: mujeres saharauis, literatura y activismo en Flores de papel de Ebbaba Hameida</i>	37-53
DELIA VIGGIANO, <i>L'artivismo che si fa parola nella scrittura di due autrici afrobrasiliene: Lélia Gonzalez e Carolina Maria de Jesus, due vite parallele tra amefricanidade e literatura marginal</i>	55-67
GIADA FELLINE, <i>Comunidad e community: poesia e lotta nella performatività delle poetesse afrodiscendenti delle periferie di San Paolo</i>	69-80

ARTICOLI

NICOLÁS ALBERTO LÓPEZ PÉREZ, <i>Un contrapunto entre historia e historias: el ex Chile de José Ángel Cuevas como discurso biográfico</i>	83-95
FEDERICO CANTONI, « <i>Las mil caras de mi padre</i> ». <i>Narraciones de hijos de represores argentinos</i>	97-109

TRASBORDI

MARÍA PAZ OTERO, <i>Quattro poesie</i> (trad. di Maria Maffei)	113-124
INMACULADA LERGO, <i>Cinque poesie</i> (trad. di Carla Perugini)	125-136
ADOLFO COUVE, « <i>Il compleanno del signor Balande</i> » (trad. di Sara Pezzini)	137-147
CARLOTA O'NEILL, <i>Un quadro teatrale tratto da Cómo fue España encadenada</i> (trad. di Giulia Santi)	149-160
LUIZ RUFFATO, « <i>Sai con chi stai parlando?</i> » e « <i>Agli scettici</i> » (trad. di Giada Felline)	161-167
CARLOS DE OLIVEIRA, « <i>Gas</i> » (trad. di Martino Gabrielli)	169-173

NOTE

SARA ERRANTE, «*Es momento de aferrarse a las letras*»: los certámenes como espacio de legitimación de la escritura femenina en Guinea Ecuatorial

177-188

RECENSIONI

CARLOS MIGUEL PUEYO, *El umbral diáfano. El color en la poesía de José Martí*

(Juan Carlos Abril)

191-192

FERMÍN HERRERO, *Estancia de la plenitud* (Antonio Manilla)

193-194

CONCEIÇÃO EVARISTO, *Vicoli della memoria* (Marta Leonesio)

195-198

ELIA SANELEUTERIO TEMPORAL Y MANUEL VALERO GÓMEZ (EDS.), *La rosa incómoda.*

Lecturas e identidades femeninas en la literatura contemporánea (Erica Lacanna)

199-200

LUIS BELTRÁN ALMERÍA, *Estética de la modernidad* (Simone Cattaneo)

201-204

MONOGRAFICO

PAOLA BELLOMI

SIMONE CATTANEO

AHMED BALGHAZAL

MARÍA JOSÉ GONZÁLVEZ DOMÍNGUEZ

DELIA VIGGIANO

GIADA FELLINE

Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane, 14 (2025), pp. 7-80.
<http://riviste.unimi.it/index.php/tintas>

Desbordar los márgenes: la literatura afro-ibérica y afro-iberoamericana de autoría femenina

Ultrapassar as margens: a literatura afro-ibérica e afro-iberoamericana de autoria feminina

PAOLA BELLOMI

Università degli Studi di Siena
paola.bellomi@unisi.it

SIMONE CATTANEO

Università degli Studi di Milano
simone.cattaneo@unimi.it

El monográfico *Desbordar los márgenes: la literatura afro-ibérica y afro-iberoamericana de autoría femenina / Ultrapassar as margens: a literatura afro-ibérica e afro-iberoamericana de autoria feminina* apuntaba a ofrecer una muestra significativa de la literatura de autoría femenina afro-ibérica y afro-iberoamericana actual, desde las guerras de independencia afro-ibéricas al presente. El propósito era el de trazar un mapa actualizado de la labor literaria de estas escritoras, prestando atención tanto a las vertientes estéticas como a sus implicaciones emancipadoras, (afro)feministas, políticas y desestructuradoras de preconceptos en los que se imbrican la violenta herencia colonial y las dinámicas de sumisión y silenciamiento propias de muchas etnias y comunidades africanas. Debido a múltiples factores, el objetivo se demostró quizá demasiado ambicioso. Antes de presentar sus contenidos, como coordinadora y coordinador, quisieramos compartir una breve reflexión sobre el objeto de estudio propuesto al comienzo de nuestro recorrido y la manera de abarcarlo desde una mirada académica que todavía se presenta como marcada por prácticas hegemónicas de investigación de raigambre europea u occidental y, más específicamente, “blancas” (Angone 2025: 2-3). Semejante enfoque implica una visión a menudo sesgada que relega ciertos temas y escrituras en los márgenes, delimitando las cañas en dichos contextos a entornos universitarios considerados periféricos o minoritarios, obstaculizando la creación de redes extensas y sólidas –sobre todo fuera de los territorios africanos– (1-2) que gocen de una aceptación difusa a partir precisamente de su heterogeneidad y disonancias. Se trata de algo que, por otro lado, hemos comprobado durante la

preparación de esta sección monográfica que, a pesar de someterse a criterios estándar del mundo universitario, nos permite registrar unos cambios embrionarios también dentro del canon de la propia escritura ensayística; la palabra se está volviendo “inobediente”, según la propuesta de Tomás Segovia (2005: 124), que compartimos:

La palabra inobediente, desprovista de autoridad y de cualquier prestigio fijo, no puede ser sino resistencia. Si se organiza de manera regulada y controlada empieza a ser ya otra cosa: palabra rebelde o palabra en camino a institucionalizarse, tal vez en el horizonte en camino al poder.

Nos hallamos en un momento de crisis de varios de los paradigmas críticos que rigen las academias y, a la par de la literatura que se comenta en estas páginas, también el ensayo está atravesando una fase de experimentación y creatividad que no siempre va de la mano del sistema de evaluación que quisimos instituir y que, como toda práctica institucionalizada, es más lento en adaptarse a las evoluciones del “mundo real”.

Si bien los artículos que superaron el proceso de revisión por pares de doble ciego no son muchos, las perspectivas críticas a las que recurren permiten abarcar las áreas hispanófonas y lusófonas y, además, evidencian una peculiar atención a la relación entre la literatura –en tanto que expresión artística– y la posición del sujeto creador en el entorno en el cual su escritura se fragua y se difunde, contribuyendo así a contestar unas cuantas preguntas cruciales planteadas en nuestra convocatoria, como, por ejemplo, ¿En qué se concreta la autoría femenina afro-ibérica y afro-iberoamericana en su contribución a la hora de desarrollar e innovar los lenguajes literarios autóctonos y globales?, ¿Cómo la narrativa, la poesía y el teatro elaborados por mujeres afro-ibéricas y afro-iberoamericanas se relacionan con la realidad que viven y observan?, ¿Cómo se transforma el activismo en literatura?, etcétera.

A partir de estas premisas, no sorprende que el pensamiento de Antonio Gramsci (2025) se cuele, de manera más explícita en algunos casos y en otros de forma más solapada, en todos los textos aquí publicados, ya que las obras de las autoras objeto de estudio incluyen la lucha política y la emancipación –personal y colectiva– en la finalidad última de este tipo de producciones artísticas que, junto con una legítima ambición estética, se ponen al servicio de la concienciación de los oprimidos como individuos históricos invisibilizados. La noción de “carácter subalterno” de Gayatri Spivak (1988) une las voces de las escritoras y las de sus personajes de ficción, puesto que las mujeres a lo largo de los siglos han sido silenciadas –y más todavía cuando son víctimas de la intersección de circunstancias diferentes (Crenshaw 1989)– y han sido condenadas a la ausencia o a la marginalización tanto en el panorama autorial como en la representación desde un espacio propio. En este sentido, Djamila Ribeiro (2020) subraya la importancia del “lugar de enunciación” que los sujetos femeninos tienen que reivindicar: las “subalternas” tan solo pueden liberarse de la opresión si rompen el silencio y hablan con su propia voz, más aún si las que se atreven a expresarse lo hacen desde un cuerpo racializado (Duraccio 2021), como demuestran varias de las experiencias recogidas en el monográfico. No en balde, en estas obras la palabra oral y la memoria ocupan un lugar privilegiado para las protagonistas. De acuerdo con Paul Ricoeur (2003), la memoria es a la vez una persistencia del pasado en el presente y una ausencia infranqueable; los textos –en su sentido más amplio– de autoría femenina afro-ibérica y afro-iberoamericana muestran la dificultad de crear una genealogía y una memoria colectiva, puesto que, como ha demostrado Maurice Halbwachs (2004), los recuerdos personales están insertados en un patrón social determinado que colabora en la

fijación de una historia y una memoria que siempre se narran a través de una manipulación. Es allí donde el sujeto femenino subalterno puede aprovechar su posición marginal o liminar, transformando ese punto de vista “excéntrico” en una mirada nueva con características propias y resistente (Butler 2006), dirigida hacia un horizonte cultural que llega a coincidir con ese horizonte de emancipación propuesto por Gramsci. También en la praxis literaria, esas obras reclaman nuevos espacios de intercambio, de fruición, en una dimensión que es comunitaria y pública. La forma de concebir la literatura y su difusión, vinculada a cómo la experimentan también sus destinatarios y destinatarias, confirma esa idea de Rosi Braidotti (1994) de que existe un sujeto femenino nómada que logra desarrollar una conciencia crítica sin aceptar apriorísticamente un modelo de pensamiento o un comportamiento socialmente codificado.

Todo lo expuesto anteriormente se encuentra en «Memorias sin objetos, objetos con memoria: la memoria, sus objetos y sus arquitecturas en *Madre de leche y miel* de Najat el Hachmi» de Ahmed Balghazal, ensayo en que, a partir de la traducción al castellano de la novela *Mare de llet i mel* de la marroquí-catalana El Hachmi, se ahonda en la función que algunos objetos cotidianos pueden tener en la construcción de un archivo que, contrariamente a lo expuesto por Derrida (1997), va en contra de la violencia de una selección impuesta por otros o de la reglamentación dictada por unas instituciones afines al poder, permitiendo mantener viva una genealogía familiar y colectiva incluso en la diáspora y en unas condiciones precarias en las que habitualmente la memoria se encuentra desarraigada y sumida en un contexto socio-cultural totalmente ajeno y alienante. Por supuesto, la práctica del recuerdo y del vínculo se articula a partir de la palabra, de una voz femenina que, a través de la pérdida y del sufrimiento, se convierte en autoconciencia y narración que une vivencias y generaciones, como muestra María José González Domínguez en «Raíces en el exilio: mujeres saharauis, literatura y activismo en *Flores de papel* de Ebbaba Hameida», al destrenzar las tres voces de Leila, Naima y Aisha que, hibridando relato testimonial y ficción, brindan perspectivas distintas –por edades y trayectorias vivenciales– sobre el hecho de ser mujer y saharauí, buscando cada una, a través de los espacios habitados, los cuerpos y la narración, sus propios símbolos y estrategias para que de ellos surjan formas distintas de activismo que ayuden a hacer del exilio y la migración nuevas formas de re-existencia (Albán Achinte 2018). Si del ámbito afro-ibérico se pasa al afro-iberoamericano, de nuevo, el pensamiento y la articulación filosófica o literaria de unos saberes y conocimientos “otros” respecto al canon occidental consienten colocar en el centro del debate los márgenes y los marginados por medio de conceptos como el de *amefrikanidade*, de la filósofa, antropóloga, activista y escritora Lélia Gonzalez –que reivindica la importancia del componente negro en la construcción de la identidad pluricultural de Brasil–, o de una literatura marginal que surge entre los escombros de una favela de São Paulo, como en el diario *Quarto de despejo* de Carolina Maria de Jesus, ambos abordados por Delia Viggiano en «L'artivismo che si fa parola nella scrittura di due autrici afrobrasiliene: Lélia Gonzalez e Carolina Maria de Jesus, due vite parallele tra *amefrikanidade e literatura marginal*». Por fin, haciendo hincapié justamente en un arte que se sitúa fuera de los circuitos culturales habituales para cuajar en unas *performances* emancipadoras –también gracias a la visibilidad que ofrecen las redes sociales en su doble condición de dispositivos mercantiles y democráticos–, Giada Felline, en «*Comunidade e community: poesia e lotta nella performatività delle poetesse afrodescendenti delle periferie di San Paolo*», llama la atención sobre el fenómeno de los *saraus*, actuaciones poéticas en espacios públicos periféricos que las mujeres afrodescendientes han sabido aprovechar para abrirse paso entre poetas hombres y afirmar sus personalidades heterodoxas

en espectáculos de *slam poetry* creados por y para ellas, como el Sarau das Minas o el Sarau das Pretas, paradigmáticos de un *artivismo* (Gutiérrez-Rubí 2021) que a través del lenguaje y de una insoslayable presencia corporal trasciende lo estético para convertirse en compromiso –político y humano– con una realidad que hay que desbordar para que el “sentido común” y las (malas) costumbres cambien.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Albán Achinte, Adolfo (2018), *Prácticas creativas de re-existencia. Más allá del arte... el mundo de lo sensible*, Madrid, Traficantes de Sueños.
- Angone, Odomo (2024), «Prefacio – Las nuevas caras del hispanismo académico: la narrativa afrodescendiente española en el ámbito universitario», en Borst, Julia y Gallo González, Danae (eds.), *Personas africanas y afrodescendientes en España ayer y hoy: proyecciones y posicionamientos en la literatura, el arte y los medios*, Berlin/Boston, Walter de Gruyter GmbH, pp. 1-9.
- Braidotti, Rosi (1994), *Nomadic Subjects. Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*, New York, Columbia UP.
- Crenshaw, Kimberlé (1989), «Demarginalizing the Intersection of Race and Sex», *University of Chicago Legal Forum*, pp. 139-168. <<http://chicagounbound.uchicago.edu/uclf/vol1989/iss1/8>>.
- Derrida, Jacques (1997), *Mal de archivo. Una impresión freudiana*, Madrid, Trotta.
- Duraccio, Caterina (2021), «Le voci delle intersezioni. Postcolonialismo e femminismo: quando la subalternità può parlare», *Revista internacional de pensamiento político*, 16, pp. 161-176.
- Gramsci, Antonio (2025), *Horizontes de emancipación: los escritos tempranos (1916-1919)*, Barcelona, Editorial Ariel.
- Gutiérrez-Rubí, Antoni (2021), *Artivismo. El poder de los lenguajes artísticos para la comunicación y el activismo*, Barcelona, Editorial Universitat Oberta de Catalunya.
- Halbwachs, Maurice (2004), *La memoria colectiva*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Ribeiro, Djamila (2020), *Lugar de enunciación*, Madrid, Ambulantes.
- Ricoeur, Paul (2003), *La memoria, la historia, el olvido*, Madrid, Trotta.
- Segovia, Tomás (2005), *Recobrar el sentido*, Madrid, Trotta.
- Spivak, Gayatri Chakravorty (1988), «Can the Subaltern Speak?», en Nelson, Cary y Grossberg, Lawrence (eds.), *Marxism and the Interpretation of Culture*, Urbana, University of Illinois Press, pp. 271-313.

Memorias sin objetos, objetos con memoria: la memoria, sus objetos y sus arquitecturas en *Madre de leche y miel* de Najat El Hachmi

AHMED BALGHAZAL

Université Hassan I

ahmed.balghazal@uhp.ac.ma

1. INTRODUCCIÓN

La narrativa de Najat El Hachmi se ha consolidado como una de las expresiones más incisivas de la literatura hispano-magrebí contemporánea en torno a la experiencia migrante y a la condición femenina. En sus textos, la tensión en torno a la lengua, el cuerpo, la identidad y la pertenencia se convierte en un laboratorio narrativo desde el cual se problematizan las fronteras culturales, las narraciones identitarias y las huellas de la memoria¹. *Madre de leche y miel* (2018) constituye, en este sentido, una obra paradigmática: en ella, la memoria no comparece como archivo estable que codifica simples experiencias, sensaciones o ideas del pasado, sino como una trama narrativa de traumas, heridas, derrotas –pero también pequeñas victorias– que exteriorizan la fragilidad, vulnerabilidad y la permanente disputa que pueblan el mundo de una serie de mujeres que están en la intersección de más de una de las marcas de subalternidad –género, migración, clase social, etc.–. Expone cómo la precariedad del desarraigo, el exilio existencial, el vacío ontológico producen tanto desposesión, desmemoria como –si se codifican alternativamente– re-

¹ Najat El Hachmi (Nador, Marruecos, 1979) es una escritora catalana de origen marroquí-rifeño que escribe en lengua catalana y en castellano. Llegó a Vic (Cataluña) a los ocho años y cursó estudios de Filología Árabe en la Universidad de Barcelona. Su trayectoria literaria se ha centrado en explorar la identidad, el género y la experiencia migratoria desde la perspectiva femenina. Entre sus obras destacan *L'últim patriarca* (2008, Premio Ramon Llull), *La filla estrangera* (2015, Premio Sant Jordi), *Mare de llet i mel* (2018) –publicada en castellano como *Madre de leche y miel*– y *El lunes nos querrán* (2021, Premio Nadal, escrito simultáneamente en catalán y castellano). Su obra ha sido traducida a varias lenguas y constituye un referente en el panorama de la literatura catalana, hispánica e hispano-magrebí-rifeña contemporánea sobre migración y subalternidad.

sistencia y resiliencia. Se inscribe, así, en el marco de un paradigma nuevo de literatura afro-magrebí-ibérica contemporáneo, entendiendo la obra de El Hachmi no como simple testimonio migratorio sino como práctica artística-crítica que desafía las epistemologías dominantes a través de la narrativa².

La obra de Najat El Hachmi ha generado así un corpus crítico significativo en los últimos quince años, abordado desde múltiples perspectivas disciplinares. Los estudios sobre literatura migrante han analizado su narrativa como expresión paradigmática de la escritura diáspórica en contextos ibéricos (Ricci 2010a, 2010b; Rueda 2010; Fuentes González 2013; Bueno Alonso 2016b; Darici 2019; Muñoz Carrobles 2017). La construcción identitaria en su obra ha sido explorada desde enfoques que subrayan la negociación transcultural y la subjetividad escindida (Ricci 2010b; Chiodaroli 2015; Bernechea Navarro 2013a y 2013b; Abdeselam Canales 2016; Bousfanj 2017; Montaner y Encabo 2016), incluyendo análisis desde la traductología que conceptualizan su experiencia como una vida “traducida” entre lenguas y culturas (Vidal Claramonte 2012; Cerrato 2022). Otros trabajos se han focalizado en las dimensiones subversivas de su escritura (Saz 2013; Guzmán Mora 2021) y en su inscripción en genealogías feministas (Bueno Alonso 2010a, 2010b; Arnau i Segarra 2017; Moszczyńska-Dürst 2012; Darici 2019).

Si bien estos estudios han iluminado aspectos centrales de la poética de El Hachmi, el análisis específico de las arquitecturas memoriales en *Madre de leche y miel* permanece relativamente inexplorado. El presente trabajo busca contribuir a llenar este vacío proponiendo una lectura que articula la dialéctica entre “memoria sin objetos” y “objetos con memoria”, atendiendo a cómo la novela configura la subjetividad femenina migrante a través de procesos simultáneos de desposesión y resignificación simbólica. El presente trabajo se propone examinar estas arquitecturas narrativas y simbólicas, atendiendo al modo en que el relato articula la dialéctica entre ambas. El interés no radica únicamente en señalar la recurrencia de ciertos motivos narrativos propios de la precariedad femenina, el exilio y el desarraigo migratorios, sino en indagar cómo se organizan, se codifican y se disputan los recuerdos y los anclajes de la memoria en una protagonista –mujer, de origen marroquí e inmigrante– cuya vida la sitúa en un dédalo de fronteras y geografías (físicas y culturales) que engendra una subjetividad anclada en el vacío y la desmemoria –una memoria sin objetos ni avatares–. La novela muestra que allí donde los anclajes identitarios se diluyen, la memoria se cifra en signos de pérdida, violencia, silencio y desposesión; pero también que, en la fragilidad de la identidad quebrada, en la feminidad explotada, en la condición migratoria vulnerable emergen soportes inesperados –entre

² Es necesario señalar que Najat El Hachmi escribe originalmente en catalán, lengua en la que se publicó *Madre de leche y miel* en 2018 bajo el título *Mare de llet i mel* (Columna, Barcelona). La presente investigación trabaja con la traducción castellana de Rosa María Prats (Destino, 2018), decisión metodológica que responde a la voluntad de inscribir el análisis en el marco de los estudios hispánicos y de la hispanofonía global, sin que ello implique desconocer la centralidad del catalán como lengua literaria de la autora. Esta elección permite dialogar con un corpus crítico más amplio sobre literatura migrante en lengua española. Debemos señalar también que somos conscientes de que trabajar con la traducción castellana implica mediar la voz de El Hachmi a través de las decisiones traductológicas de Rosa María Prats. Si bien esto puede afectar matices estilísticos, ritmicos y de oralidad –aspectos centrales en nuestra argumentación–, la traducción ha sido supervisada por la propia autora y constituye el texto mediante el cual la obra circula en el ámbito hispánico y que ha llegado hasta nuestras manos como lectores e investigadores hispanistas. Un análisis comparativo entre la versión catalana original y la traducción castellana excedería los límites de este estudio, pero constituiría sin duda una línea de investigación futura valiosa para explorar las modulaciones de la memoria y la oralidad en el proceso traductológico.

otros: objetos, espacios, gestos, figuras— que se resignifican como archivos alternativos frente al dolor y al olvido.

Metodológicamente, se adopta una aproximación ecléctica que conjuga diferentes tipos de análisis: narratológico, tematológico, hermenéutico y semiótico. Tal enfoque permite, por un lado, revelar las estrategias formales que configuran la voz narrativa, los espacios y la narratividad del relato; por otro, determinar los símbolos y las redes de significación mediante las cuales la memoria se materializa alternativamente en la condición literaria. En diálogo con los estudios sobre memoria cultural (Jan Assmann, Paul Ricoeur, Jacques Derrida), con la teoría de la subalternidad y del género (Gayatri Chakravorty Spivak, Judith Butler), y con aportes recientes sobre literatura migrante en lengua española (entre otros: Cristián Ricci; Ángeles Fernández Ramírez; Fernando Bravo López, Adolfo Campoy Cubillo, Benita Sampedro Vizcaya, Sara Bernechea Navarro, Margarida Castellano Sanz, Katiuscia Darici, Núria Codina Solà, Lucía Hellín Nistal) el análisis busca situar *Madre de leche y miel* en un horizonte crítico que trasciende la simple representación biográfica para inscribirla en el campo más amplio de las políticas del recuerdo en un espacio cultural afro-magrebí-ibérico³ marcado, en lo epistemológico, por muchas de las patologías de la colonialidad –del ser, el saber, el hacer– y, en lo geocultural, por una realidad tan compleja como problemática⁴. De allí que la hipótesis que guía este estudio sostenga que *Madre de leche y miel* concibe la memoria no como un depósito estable de experiencias y reminiscencias de un pasado personal-colectivo de la protagonista y su entorno, sino como un proceso de la conciencia de la subjetividad subalterna –femenina y migrante– atravesado por dilemas estructurales y tensiones irresueltas: entre lo que se

³ La inscripción de Najat El Hachmi en el mapa de las literaturas afro-árabo-ibéricas resulta central para comprender su alcance más allá de las categorías de “literatura migrante” o “literatura periférica”. Su obra dialoga con genealogías de autoras afrodescendientes en lengua española que han problematizado las nociones de identidad, oralidad y memoria desde la experiencia diáspórica y femenina. Desde una perspectiva metodológica, el término “ibérico” se entiende aquí en el marco de los *Iberian Studies*, como espacio policéntrico y multilingüe –que une genealogías catalanas, castellanas, gallegas, euskeras a otras latitudes (ver, por ejemplo, Resina 2013)– que permite abordar la escritura de El Hachmi en su doble pertenencia: arraigada en el sistema literario catalán-hispánico y, a la vez, en diálogo con genealogías afrodiásporas y magrebíes que desbordan las fronteras lingüísticas, estatales y canónicas –de la hispanofonía peninsular especialmente–. El uso del concepto “canon hispánico” alude aquí al ámbito de circulación en castellano a través de la traducción, sin invisibilizar su origen catalán. Más bien, enfatiza su inscripción simultánea en la hispanofonía global y en la constelación afro-ibérica contemporánea, donde las memorias vulnerables y los archivos fracturados se transforman en prácticas de escritura crítica. Por su parte, el término “afro” se emplea aquí en el sentido amplio propuesto por Achille Mbembe (2016), quien conceptualiza la africaneidad no como esencia geográfica fija, sino como experiencia diáspórica y condición poscolonial que atraviesa el continente africano en su totalidad, incluyendo el Magreb. Esta perspectiva permite abordar la escritura magrebí-ibérica de El Hachmi como parte de las genealogías afrodiásporas contemporáneas, sin reducirla a la especificidad subsahariana, pero reconociendo las matrices coloniales, raciales y de subalternidad que comparte con otras expresiones de la literatura afrodescendiente en contextos ibéricos.

⁴ En diálogo con el giro de la hispanofonía global, la narrativa alternativa de la memoria y la identidad de Najat El Hachmi –desde la errancia, la fragilidad y el vacío– participa de un desplazamiento que desborda el binomio centro-periferia y favorece tránsitos laterales, archivos dispersos y constelaciones multilingües. Como proponen Adolfo Campoy-Cubillo y Benita Sampedro Vizcaya (2019: 5), este campo con todas las incongruencias geográfico-epistemológicas que implica «should not be seen as a flawed foundation, but possibly as the Global Hispanophone's main strength. The Global Hispanophone does not have to be driven by a centripetal force that links its diverse corpus to a Hispanophone core or essence». En ese marco, la escritura de El Hachmi desarticula un doble archivo nacional-canónico y reconfigura la memoria desde geografías magrebíes y diáspóricas, en sintonía con una hispanofonía consciente de sus periferias históricas y de los cruces poscoloniales que hoy la (re)constituyen.

pierde y lo que se rescata, entre el olvido impuesto y la evocación persistente, entre el silencio coercitivo y la voz desejida, asfixiada, pero balbuceante de una agencia autónoma de quienes están en la misma condición que Fatima, la protagonista de la obra. En este sentido, la novela revela cómo la subjetividad femenina migrante se constituye en el filo de esa dialéctica, elaborando memorias alternativas a partir de la resignificación de objetos y de la configuración de arquitecturas narrativas. El análisis pretende, así, mostrar que en la obra de El Hachmi la memoria se preserva menos en la solidez de los archivos que en la vulnerabilidad de los relatos y en la potencia de los símbolos cotidianos transformados en resistencia frente al pasado y sus traumas. Es un viaje entre la “memoria sin objetos” y los “objetos con memoria”.

2. MEMORIAS SIN OBJETOS: EL VACÍO Y EL DESARRAIGO COMO ARQUITECTURAS DE UNA MEMORIA ULCERADA

La memoria en *Madre de leche y miel* no se concibe como un archivo estable, sino como un proceso en permanente construcción, en simbiosis con la condición subalterna de la protagonista –mujer, marroquí e inmigrante– y atravesado por sus tensiones y paradojas. Se trata de una memoria dibujada en la sombra del relato de una mujer marcada por fracasos y luchas, pero también, como se verá en el siguiente apartado, por pequeñas hazañas que abren grietas de resistencia. A lo largo de los distintos episodios, narrados de manera fragmentaria y dispersa, las múltiples andaduras de Fatima configuran, además, sutiles formas de pensar la memoria en la condición femenina en general tatuada por traumas y dolores que superan lo personal y lo estructural. En la obra, la memoria se representa como un cuadro trazado por la vulnerabilidad del recuerdo, la fragilidad de los vínculos con el pasado, la ruptura con pilares identitarios como la oralidad y la pérdida de referentes comunitarios –auténticas úlceras ontológicas y existenciales– que, en contextos más sólidos, garantizarían la transmisión de la experiencia individual. La historia de Fatima, protagonista y narradora, entrelaza hilos que exhiben la precariedad memorial, las fracturas identitarias y las tensiones ontológicas propias de vidas marcadas por la subalternidad femenina y migratoria. Esta configuración memorial, que aquí denominamos “memoria sin objetos”, puede leerse a la luz de lo que Kimberlé Crenshaw (1989) conceptualizó como interseccionalidad: la interacción entre género, raza y otras categorías de diferenciación que operan de forma simultánea y mutuamente constitutiva en la vida de los sujetos vulnerables⁵. La desmemoria de Fatima se revela, en efecto, como el producto de la confluencia de diversas estructuras opresivas –patriarcado, pobreza, vulnerabilidad social, analfabetismo, migración– que, actuando en conjunto, convierten todo intento de reconstrucción de referentes pretéritos en un arriesgado ejercicio de hurgar en una herida abierta. Se trata, en suma, de una memoria que se construye en clave de precariedad y de dolor, muy próxima a lo patológico, y que exhibe en su fragilidad la huella de una subjetividad marcada por la pérdida, el vacío y el desarraigado. El relato de la memoria en la obra

⁵ La formulación de la interseccionalidad elaborada por Kimberlé Crenshaw (1989) sigue siendo un eje fundacional para comprender la confluencia de opresiones estructurales. Sin embargo, su reformulación en el contexto español por Mireia Rodó-Zárate (2021) en *Interseccionalidad: desigualdades, lugares y emociones* amplía el marco al integrar las dimensiones espaciales y afectivas de la experiencia. Ambas aproximaciones, en su continuidad, ofrecen una herramienta analítica particularmente productiva para examinar la memoria subalterna y migratoria en la obra de El Hachmi.

de El Hachmi es esencialmente la historia de una memoria en tránsito, errancia y fluencia entre “objetos” de desmemoria, violencia y dolor.

Para comprender esta modalidad específica de memoria, resulta fundamental partir primero de los desarrollos teóricos que han problematizado la noción de “memoria” como fenómeno social y cultural. Maurice Halbwachs (2004), pionero en los estudios de la memoria colectiva, demostró que los recuerdos individuales se estructuran a través de marcos sociales específicos que proporcionan los esquemas de referencia necesarios para la evocación y conservación del pasado. Paul Ricoeur (2003), en *La memoria, la historia, el olvido*, profundiza esta perspectiva al definir la memoria como un ejercicio de la conciencia que oscila entre la fidelidad y el olvido, siempre tensionado por la imposibilidad de acceder plenamente al pasado. Para Ricoeur (2003: 585), la memoria es fundamentalmente «una presencia de lo ausente marcada con el sello de lo anterior», lo que subraya su carácter paradójico: es simultáneamente huella y construcción, testimonio y elaboración narrativa. Lo es tanto en lo individual como en lo colectivo⁶. Por su parte, Jan Assmann (1995), desde la perspectiva de la memoria cultural, introduce la distinción entre memoria comunicativa individual –aquella transmitida en contextos cotidianos de interacción– y memoria cultural colectiva –el conjunto de prácticas, discursos y símbolos institucionalizados que aseguran la transmisión de lo vivido en marcos sociales de largo alcance–. Esta distinción resulta crucial para comprender las dinámicas de pérdida y conservación que operan en contextos migratorios, donde la ruptura entre ambas modalidades de memoria genera fracturas identitarias profundas como en el caso de la protagonista de *Madre de leche y miel* y sus aparentes tensiones con los referentes memoriales colectivos tanto en Marruecos como en España. Jacques Derrida (1997), en *Mal de archivo*, problematiza la idea del archivo como garantía de permanencia, subrayando su carácter paradójico e inestable, dependiente de instituciones y de la violencia que supone la selección. No hay archivo, señala Derrida, sin un lugar de consignación, sin una técnica de repetición y sin una cierta exterioridad, lo que implica que la ausencia de estos elementos condena ciertos tipos de experiencia a la desaparición o a formas precarias de preservación.

Partiendo de estas perspectivas teóricas, la “memoria sin objetos” se puede definir como aquella modalidad de recuerdo desprovista de soportes materiales, institucionales o narrativos que le otorguen estabilidad y legitimidad social. Se trata de una memoria “huérfana” de archivos, cargada con sus heridas y cuya precariedad se intensifica en contextos de marginalidad, donde los sujetos carecen de los recursos –objetos, relatos, espacios legitimados, instituciones de memoria– que posibilitan la inscripción de su experiencia en la historia colectiva. Esta conceptualización dialoga también con los aportes de Michel Foucault (2002) sobre los regímenes discursivos que determinan qué puede ser dicho, recordado y transmitido en lo que él llama «formaciones discursivas» (Foucault 2002: 50). La memoria sin objetos emerge precisamente cuando ciertos sujetos quedan excluidos de estos regímenes, o tienen relaciones tensionadas con los mismos archivos, condenados a habitar los márgenes de lo decible y, por tanto, de lo memorable. La memoria sin

⁶ La conceptualización de Paul Ricoeur sobre la memoria como una presencia de lo ausente revela su naturaleza paradójica constitutiva. Ricoeur (2003) argumenta que el acto de recordar está irremediablemente marcado por una tensión entre la fidelidad al pasado (su sello de anterioridad) y la constructividad inherente a su representación en el presente (su carácter de “imagen” o *eikon*). Esta paradoja se manifiesta en que la memoria, por muy fiel que quiera ser, es el lugar de una representación del pasado, de una imagen que se da como presencia de una cosa ausente. Esta condición no es un fallo, sino el modo mismo de ser de la memoria: un esfuerzo de la conciencia por hacer presente, a través de signos, narrativas y huellas, algo que ya no está.

objetos es la modalidad para habitar la herida y hacer de la misma una arquitectura para representar lo recordable. Y desde una perspectiva afro-magrebí-feminista, la “memoria sin objetos” no constituye una carencia a superar sino una epistemología alternativa que, como señala Patricia Hill Collins (2000), emerge desde los márgenes para cuestionar los régimenes dominantes de conocimiento. Esta modalidad memorial opera como archivo insurgente que, en términos de Saidiya Hartman (2019), practica, como intentamos desarrollar en la segunda parte de este artículo, la “fabulación crítica”: reconstruye desde el vacío documental nuevas formas de subjetividad que exceden las categorías dominantes. La ausencia de archivos oficiales no produce desmemoria sino contra-memoria, entendida como práctica decolonial que rechaza las formas institucionalizadas de recordar para crear espacios epistemológicos autónomos.

En Fatima, la protagonista de *Madre de leche y miel*, esta modalidad de memoria se inaugura con el trauma fundacional: el destete. Fue una expulsión y una negación de acceso a lo materno y sus significaciones tanto en lo material –lactancia– como en lo simbólico –un orden memorial colectivo–: «lo que tenían que hacer le provocaría el primer dolor profundo de su vida, que los siguientes días significarían un sufrimiento parecido al de una enfermedad» (El Hachmi 2018: 26). Este episodio no constituye simplemente el fin de la lactancia, sino la primera experiencia de separación que marca el origen de lo que la novela denomina «salir de madre» (19), una condición existencial de desarraigado que se perpetúa en todas las rupturas posteriores. El destete se experimenta como el primer gran trauma que sume a la niña en un inconsuelo absoluto, un dolor que parecía venir del comienzo de la andadura existencial de la condición femenina: «Fatima descubrió el inconsuelo, la extrañeza, la sensación de no estar en ninguna parte: se había quedado sin casa por primera vez» (31). Esta separación primordial prefigura la estructura de una subjetividad que se constituirá sistemáticamente a partir de pérdidas y ausencias, donde cada nuevo “objeto” evocará el terror de la separación originaria:

Fatima no decía nada, no expresaba ya su deseo, a ella se le hacía un nudo imposible de deshacer en la garganta [...]. Se le formó en el vientre una desazón que con el tiempo fue atenuándose hasta volverse mortecina, pero que ya no la abandonaría nunca; y, desde entonces, siempre que tiene que separarse de alguien, se le viene encima toda esa tristeza [...]. La tristeza de tomar conciencia de ser ella misma fuera de su madre (31).

La memoria sin objetos es de alguna manera un estar «fuera de su madre» (31). Una imagen arquetípica, que se reproduce en las diferentes facetas del acto de memorización. De mayor, e incluso antes de llegar a ello, tiene que sufrir múltiples formas de “destete” memorial: abandonar la libertad corporal (el acoso del maestro), la casa parental (casamiento: «tu casa no es tu casa», 137), la casa conyugal (huida del hogar de la familia de Mohamed Sqali) y, como consecuencia de todo, la tierra natal (migrar a España). En todas estas experiencias vuelve recursivamente el trauma de ser expulsada, el de la obligación a estar siempre fuera de los lugares colectivos cualesquiera que sean su forma y su dimensión. Vivir, como dice el título del último capítulo de la primera parte de la novela, «Esperando la expulsión» (143) es de alguna manera un “ser sin-ser”: «Fatima vivió con tanto terror aquellos días de espera que empezó a desear que todo pasara, que se produjera ya lo que tuviese que ser y se acabara de una vez aquel ser y no ser. Ser de casa de otros, no ser de casa del padre» (141-142). Y resulta que tampoco la casa de su marido fue el hogar que le proporcionaría la estabilidad. Por falta de recursos, Mohamed tuvo que emprender la experiencia de ir al extranjero, dejándola en medio de un entorno hostil,

a merced de las violentas relaciones en las familias tradicionales rurales, y volviendo al trauma de la memoria sin objetos en un “sin-lugar”, y, como bien dice la siguiente cita, siendo una auténtica mujer «medio viva medio muerta, ni del cielo ni de la tierra»: «Pero más a menudo, Fatima lo sabía [...], quería decir como mucho una vez al año. Una vez al año para conocer de nuevo al mismo hombre desconocido de siempre. El resto del tiempo lo pasaría medio viva medio muerta, ni del cielo ni de la tierra» (237).

El lugar de enunciación de esta modalidad de memoria es, en rigor, un “sin-lugar”. No únicamente por la ausencia de instituciones colectivas –como la familia o la casa, evocadas en los párrafos anteriores–, sino también por la carencia de referentes individuales ligados a la condición femenina de Fatima, o de aquellos “objetos” donde ambas dimensiones pudieran entrecruzarse y otorgarle densidad a la experiencia. En este vacío de anclajes, la memoria sin objetos deviene, inevitablemente, en un relato sin voz, en un sentido ontológico-epistemológico. La fragilidad del recuerdo y de enunciación, cabe subrayarlo, se manifiesta con particular crudeza en sujetos atravesados por múltiples ejes de subalternidad, en quienes el silencio no es mero accidente, sino una condición estructural. Como advierte Kimberlé Crenshaw (1989), cada individuo experimenta opresión o privilegio en función de su pertenencia simultánea a múltiples categorías sociales, y estas intersecciones determinan también los modos de acceso, conservación y transmisión de la memoria. En *Madre de leche y miel*, la protagonista encarna una vulnerabilidad memorial indisociable de su triple condición de mujer, marroquí e inmigrante. Tales vectores no operan de manera aditiva, sino entrelazados, produciendo formas específicas de precarización memorial que exceden cualquiera de sus dimensiones por separado.

En lo simbólico, Fatima es una mujer desterrada de toda referencialidad, carente de recursos para narrar la propia memoria, es una mujer “sin voz”. Lo es en lo verbal –es analfabeta– y en lo cultural –nacida y educada en un entorno rural, conservador–. Si no es por su voz oral, Fatima carece de medios para articular sus fracturas, sus miedos y su silencio. En el trasfondo, resuena aún la tradición patriarcal que considera el silencio como la lengua “natural” de la mujer. En esta línea, la memoria sin objetos es una agencia sin voz que se vincula estrechamente con lo que Gayatri Chakravorty Spivak (1988) denominó la imposibilidad de hablar de la enunciación subalterna. Spivak demuestra que la violencia, el silenciamiento y la explotación que atraviesan al sujeto subalterno en contextos poscoloniales anulan los cauces de transmisión que podrían legitimar su voz, generando lo que bien puede nombrarse como un archivo de silencios. La memoria sin objetos es, de esta manera, también una memoria sin archivo, o mejor, una memoria cuyo archivo es precisamente la huella de lo borrado, lo negado y lo imposible de decir: así, por ejemplo, el silencio fue su destino en la casa de Mohamed –«Y se fueron todos. Y se hizo el silencio» (El Hachmi 2018: 162)–, en la experiencia del acoso que sufrió en la fábrica en España –«Todo era silencio, y de pronto noté cómo unas manos me cogían por detrás» (201)–, en la experiencia traumática del ataque de la serpiente durante el primer viaje –«se taparon la boca y se quedaron quietas, en silencio, hasta que el reptil desapareció entre las zarzas» (232)–; pero, sobre todo, en un orden simbólico muy significante, en la linealidad interrumpida del legado oral.

En el contexto específico de las sociedades rurales marroquíes que retrata El Hachmi, la oralidad femenina tradicionalmente funcionaba como repositorio privilegiado de la memoria comunitaria. Las madres y abuelas constituyan archivos vivientes del recuerdo colectivo, preservando a través de relatos, canciones, recetas y rituales el tejido simbólico que daba coherencia a la experiencia colectiva y, de alguna manera, conectaba a los individuos dentro de un marco común. Esta tradición oral encuentra su expresión

más significativa en la continuidad maternal de la abuela-madre-hija (Ichta-Zraizmas-Fatima). Para darse cuenta de la importancia de esta linealidad oral en la construcción de la memoria y la identidad, y en sus momentos bajos, antes de ser “expulsada” de la casa familiar Fatima se empeñaba en registrar «minuciosamente la voz de Zraizmas cuando cantaba muy bajito, cuando iniciaba un relato, con aquella seguridad que da el conocimiento de las palabras, la organización de las historias» (137). En memorias de este tipo la forma de la *performance* narrativa importa tanto o más que el contenido narrado: «en su boca se acumulara el saber narrativo de todas las mujeres que la habían precedido, generaciones y generaciones de mujeres que controlaban el ritmo, que dosificaban la materia que tenían entre manos, que respiraban y sembraban sus relatos de silencios calculados» (139). Para Fatima, «ser de la abuela y ser de su madre era lo que más deseaba» (38), revelando cómo la identidad femenina se construía tradicionalmente a través de vínculos de transmisión matrilineales que garantizaban la continuidad cultural.

Sin embargo, esta memoria oral se caracterizaba ya por su fragilidad estructural: dependía de la presencia física de las transmisoras y carecía de mecanismos institucionales de preservación. Con la inmigración, Fatima y sobre todo su hija Sara perdían estos vínculos. El proceso migratorio introduce una dimensión adicional de vulnerabilidad que agudiza la condición de memoria sin objetos. La ruptura de vínculos con el espacio de origen priva a la memoria de anclajes materiales y simbólicos fundamentales. Como señala Abdelmalek Sayad (1999) en *La doble ausencia*, la experiencia migratoria implica, no con menos dramatismo, una doble presencia-ausencia tensionada: presencia-ausencia problemática en el país de acogida y presencia-ausencia fantasmática en el país de origen, generando una condición existencial marcada por la precariedad y la intermitencia. Esta condición se materializa de manera particularmente intensa en el episodio bajo el puente, donde Fatima y su hija se encuentran literalmente «sin saber si aquella era la puerta, aquella la calle o aquella la ciudad» (El Hachmi 2018: 39). Es un estado de desorientación geográfica y simbólica que condensa la experiencia del desarraigo migratorio: «Pues aquella primera noche bajo el puente de la ciudad que aún no sabía si era o no era, os lo creáis o no, con el cuerpo dolorido y el rumor del viaje en las carnes, me esforcé en rescatar de la memoria todas y cada una de las palabras del cuento» (68). Bajo el puente, Fatima recurre instintivamente a la tradición oral como mecanismo de supervivencia psicológica: le narra el cuento de Nunya, el mismo que le narraba su abuela Ichata, a su hija Sara Sqali. A pesar de su propio agotamiento y dolor, Fatima se esfuerza por rescatar cada palabra de la historia, usando su voz como un escudo y una conexión con sus raíces y consigo misma:

ya hace tanto tiempo que relato ese cuento que ya ni me acuerdo. ¡Cómo perdemos la memoria si no la utilizamos!, ¿verdad? Pero en aquella época todavía tenía bien registradas todas las historias, como si fuera una cinta de casete, y me conté el cuento de Nunya entero. Me dormí así, bien aferrada a la niña, a la que no solté en toda la noche, y escuchando mi propia voz, mía y también de todas vosotras, bajo aquel puente lleno de frío (69).

Este episodio revela cómo la voz se convierte en refugio de una intimidad desgarra da, transformándose en vínculo tangible con el hogar de origen, las antepasadas y las hermanas. La voz no es solo de Fatima, sino de todo un linaje femenino, evidenciando cómo la transmisión oral funciona como un archivo colectivo que trasciende lo individual y garantiza la continuidad de un legado cultural. Sin embargo, esta oralidad se halla constantemente amenazada por las condiciones de la migración. La pérdida progresiva de la lengua materna que experimenta Sara, la hija de Fatima, supone una fractura de la

cadena de transmisión intergeneracional. Sara se sumerge en los libros y en la cultura de acogida, descuidando las tareas domésticas y, lo que resulta más doloroso para Fatima, va alejándose de la lengua y de las costumbres maternas: «Había salido de mi vientre y ahora, ya veis, era una extraña» (223). Este motivo retoma y profundiza el núcleo simbólico ya presente en *La hija extranjera* (*La fille étrangère*, 2015), donde El Hachmi había explorado la fractura lingüística y afectiva entre madre e hija, haciendo de la extranjería una herencia identitaria y emocional que *Madre de leche y miel* lleva a su madurez narrativa. Sara encarna la perpetuación de ese viaje de destierro iniciado en la historia de su madre: el trauma del destete, de las sucesivas «salidas de la madre». Pero lo hace desde la lengua y la palabra, prolongando el desarraigamiento materno y convirtiéndose, a ojos de Fatima, en extranjera: «Además, cada vez dominaba mejor la lengua y las costumbres de los cristianos. A mí me daba miedo que pudiera convertirse, hermanas, cuando la veía con sus compañeros de escuela o con los maestros, porque se parecía más a ellos que a mí» (223). La tensión se dramatiza en la lengua: «cada vez le costaba más hablar nuestra lengua, tenía la boca pesada y pronunciaba mal» (223). Mientras que para la madre «las únicas palabras que me han penetrado de verdad, hermanas, son las de nuestra lengua, las de nuestra madre» (220), la hija se distancia de ese universo, abandonando finalmente a Fatima tras rechazar el matrimonio que su madre había orquestado. De este modo, la experiencia de Sara simboliza no solo la fractura afectiva, sino la pérdida de un linaje matrilineal sustentado en la oralidad femenina. En ella se dramatiza la ruptura definitiva de los vínculos de transmisión cultural, sumergiendo a Fatima en la angustia de presenciar la extinción de su legado y convirtiendo la memoria sin objetos en errancia radical: sin lugar simbólico ni continuidad en la voz de la hija, la herencia memorial se evapora.

Ahora bien, la desposesión memorial no se limita a la esfera de la oralidad. Otra de sus vertientes se manifiesta en la conflictiva y tensionada corporeización de la memoria. En *Madre de leche y miel*, el cuerpo femenino se configura como archivo traumático, un territorio donde la memoria se inscribe bajo la forma de violencias específicas que fragmentan el recuerdo e impiden su integración como referente identitario. En el caso de Fatima, el abuso sexual perpetrado por el maestro marca un punto de inflexión: «No sabría explicar por qué él se le acercó tanto aquella vez [...] los dedos del maestro, escurriendo como serpientes, se posan y exploran bajo su serwal [...] [tocando] sus carnes desconocidas para ella misma» (75). Este episodio no solo violenta la integridad física de la niña, sino que desestructura por completo la relación con su propio cuerpo, inaugurando una memoria del miedo, el silencio y la culpa.

Desde entonces, la protagonista se percibe como una mujer «perdida» o «estropiada», categorías sociales que condensan el peso del honor y la virginidad en la cultura marroquí: «Habría querido que alguien le explicara exactamente cómo se hacía eso de estroppear a una mujer, pero no, todavía tendría que vivir muchos años con aquella desazón, un miedo que no podía compartir con nadie y que se iría haciendo cada vez más profundo» (80). El cuerpo se convierte así en geografía de pesadillas –«Ahora, cuando se dormía, soñaba despierta que el maestro seguía y seguía tocándola con sus dedos suaves que se le hundían hacia aquellas cavidades que ella misma desconocía» (80)–, atravesada por supersticiones –«Zraizmas había decidido realizar el ritual de cerrar a sus hijas, a las mayores» (78)– y silencios, donde cada estremecimiento se transforma en amenaza y miedo: «Cuantas más resonancias y brasas encendidas y estremecimiento de los contornos notaba, más miedo le cogía» (80). La memoria del cuerpo, en este sentido, se cifra en la persistencia del miedo.

Pero a esa memoria del miedo se suma otra: la memoria de la culpa. El trauma del abuso desencadena en Fatima un proceso de autoculpabilización que asocia su «estropio»

con desgracias familiares. Cuando su hermana menor muere tras ingerir yeso venenoso, Fatima asume la responsabilidad: «Seguro [dice a sí misma] que eres tú quien ha traído esta desgracia, seguro que es tu comportamiento de perdida el que nos ha llevado a la desdicha» (81). Este acontecimiento convierte la culpa en herida irreparable, sellando la conexión entre cuerpo y desdicha. Desde entonces, la corporalidad se convierte en memoria de culpa y vergüenza. La menstruación refuerza esta asociación, confirmando para Fatima el supuesto daño irreversible de su cuerpo. En lugar de ser signo de maduración biológica, la sangre es percibida como la prueba tangible de su “estropeo”. La menstruación deja de ser un proceso natural para convertirse en evidencia de la catástrofe, certificando el fracaso de su corporalidad como sostén de identidad: «Para Fatima aquella sangre era la prueba inequívoca de que sí, de que la habían estropeado y que como mujer ya no servía absolutamente para nada» (106).

Esta experiencia traumática se inscribe en un marco más amplio de violencia estructural que atraviesa de forma sistemática a las mujeres del entorno familiar y comunitario, especialmente con respecto al cuerpo. La muerte de la tía Zamimunt constituye un ejemplo paradigmático de cómo la violencia de género, mediada por la precariedad material y la sumisión marital, puede traducirse en la destrucción literal de la corporalidad femenina: «Zamimunt no había aguantado el parto y había muerto. Él la ha reventado, [...] no ha parado hasta que el corazón le ha explotado. La voz le salía en alaridos que se elevaban a lo alto» (65). El parto, que en condiciones de cuidado y reconocimiento debería constituir un acto de continuidad vital, aparece aquí como escenario de muerte, silencio y desposesión. Este episodio introduce en la conciencia infantil de Fatima el terror de que «Zraizmas un día también reventara» (66), mostrando la fragilidad radical de la existencia femenina en contextos de extrema vulnerabilidad, donde la maternidad se convierte en experiencia de riesgo y condena. La corporeización traumática de la memoria se articula, así, no solo con la violencia sexual y el silenciamiento del deseo, sino también con la precariedad de la maternidad y el parto. En *Madre de leche y miel*, ser madre no asegura la transmisión de la vida ni de la palabra: en condiciones de pobreza, analfabetismo y violencia, la maternidad se experimenta como umbral de muerte, más que como promesa de futuro. Fatima, marcada por los miedos que le hereda el recuerdo de Zamimunt, interioriza la idea de que el cuerpo femenino es un lugar expuesto a la ruptura –literal y simbólica–, un cuerpo siempre al borde del colapso. La memoria sin objetos se cifra en esa precariedad corporal, en esa vivencia de la maternidad como condena a la repetición del dolor.

En síntesis, en este horizonte, pertenencia, identidad, voz, lengua, cuerpo y maternidad aparecen como fragmentos de una memoria fracturada que solo puede articularse de manera negativa: lo que falta, lo que se pierde, lo que se quiebra. La narración de Fatima revela que recordar es, paradójicamente, un ejercicio próximo a la necesidad de olvidar: un intento terapéutico de dar forma a heridas que la cultura, la violencia y la marginalidad insisten en borrar o silenciar. De ahí que la memoria sin objetos en la obra pueda sintetizarse como memoria expulsada: un relato sin lugar (desarraigo), vacío (pérdida de anclajes comunitarios), sin voz (silenciamiento de la oralidad femenina e interrupción de la cadena matrilineal), y sin cuerpo (corporeización traumática de la experiencia, donde el dolor sustituye al archivo). La memoria de Fatima es, en este sentido, el archivo imposible de lo subalterno: un cúmulo de silencios, fracturas y desposesiones que, sin embargo, pugnan por hacerse palabra en el gesto mismo de narrar.

La memoria sin objetos es, entonces, el resultado de una tortuosa arquitectura cifrada en la violencia, expulsión, marginación que convierten el hecho esencial de ampararse en el pasado para construir el presente y el futuro en un acto arriesgado de habitar una úlcera

abierta. Precisamente desde estas heridas, desde los traumas que sellan la corporalidad y las rupturas que quiebran los vínculos con la lengua y la comunidad, es donde comienza a dibujarse otra modalidad de memoria: una memoria que, aun surgida en la precariedad, busca anclajes en lo sensible, en lo cotidiano, en lo mínimo. Fatima, incapaz de apoyarse en instituciones, genealogías o archivos, concentra la reconstrucción de su experiencia en ciertos elementos materiales que adquieren un valor simbólico singular. Objetos humildes –la leche, la miel, la masa madre, el pan, objetos textiles– emergen como depositarios de significación y como soportes alternativos del recuerdo, capaces de fijar fragmentos de una subjetividad amenazada por el desarraigo y el silencio. Si la memoria sin objetos expone la fragilidad y el vacío, en la codificación narrativa de ciertos objetos con memoria se anuncia una contraescritura que, aunque vulnerable, ensaya resistencias, ofreciendo al relato nuevos puntos de anclaje frente al olvido. La singularidad de estos objetos proyectados en un tejido narrativo participa de un trabajo de hibridación global que lleva lo rifeño-marroquí-magrebí a asociarse con otros artefactos propios de la cultura ibérica.

3. OBJETOS CON MEMORIA: DE LA DESPOSESIÓN AL RESCATE

La exploración de la memoria sin objetos en el apartado anterior ha revelado cómo la condición subalterna –femenina y migratoria– de Fatima la sitúa en un vacío ontológico donde el recuerdo se articula fundamentalmente a través de pérdidas, fracturas y desposesiones. Su memoria se constituye como archivo imposible por, además de las propiedades inherentes a su doble condición, traumas, silenciamientos y rupturas que convierten el acto de recordar en un ejercicio doloroso de habitar la herida abierta. Sin embargo, esta cartografía de la vulnerabilidad memorial no agota la complejidad narrativa de *Madre de leche y miel*. Paralelamente a la desmemoria estructural que atraviesa la experiencia de Fatima, la novela despliega un proceso de resignificación simbólica mediante el cual ciertos elementos materiales del ámbito cotidiano se transforman en soportes alternativos de la subjetividad y en archivos de resistencia frente al olvido, el silencio y la violencia. Son los que llamamos en el presente trabajo “objetos con memoria”. La dialéctica entre “memoria sin objetos” y “objetos con memoria” constituye, en este sentido, uno de los núcleos tensionales de la obra: si la primera modalidad expone la fragilidad de una subjetividad marcada por la expulsión y el silenciamiento, la segunda revela la capacidad de agencia de esa misma subjetividad para generar anclajes memoriales a partir de la resignificación de materialidades mínimas. No se trata de una simple compensación o de un reemplazo mecánico de lo perdido, sino de un proceso más complejo de reelaboración simbólica que transforma objetos aparentemente banales –masa madre, mantas, utensilios culinarios, grabaciones de voces– en depositarios de significación y en arquitecturas narrativas capaces de sostener fragmentos de una identidad amenazada por el desarraigo y la errancia. Esta resignificación dialoga con las tradiciones afrodispóricas de preservación cultural a través de prácticas domésticas que funcionan como archivos vivientes que desafían la hegemonía de la escritura. Los objetos analizados –masa madre, pan, miel, textiles– operan como tecnologías de supervivencia que conectan la experiencia marroquí-ibérica con genealogías afrofeministas más amplias, donde el cuidado doméstico se articula como resistencia política contra la desposesión colonial.

Esta transformación encuentra su fundamento teórico en los ya mencionados aportes de Jacques Derrida sobre la naturaleza paradójica del archivo y la memoria. Derrida (1997) sostiene que todo archivo implica simultáneamente conservación y destrucción,

presencia y ausencia, lo que revela su carácter constitutivamente inestable y, como en el caso de Fatima, complejo y paradójico. Para Derrida (1997: 19), el archivo no preexiste a la violencia de su constitución: «no hay archivo sin un lugar de consignación, sin una técnica de repetición y sin una cierta exterioridad». En el caso de *Madre de leche y miel*, los objetos con memoria funcionan precisamente como lugares de consignación alternativos que emergen cuando los archivos institucionales –familia, comunidad, lengua– se fracturan o se vuelven inaccesibles. Estos objetos no representan la solidez de un archivo definitivo, sino que encarnan la fragilidad constitutiva del archivo en el sentido derridiano: son soportes vulnerables que, paradójicamente, encuentran en su precariedad la condición de posibilidad para la preservación de lo amenazado por el olvido. Paul Ricoeur (2003), por su parte, aporta una perspectiva fundamental al conceptualizar la memoria como trabajo narrativo: la memoria es memoria del pasado, pero ese pasado solo se actualiza mediante operaciones de configuración que implican necesariamente selección, interpretación y resignificación. Los objetos con memoria en la novela de El Hachmi funcionan precisamente como soportes de estas operaciones configurativas, ofreciendo materialidades concretas a partir de las cuales la protagonista puede elaborar narrativamente su experiencia fragmentada. Los objetos de la memoria en esta obra son coordenadas narrativas alternativas del acto de recordar y, por lo tanto, de hacer de la misma una cierta identidad.

Para comprender la operación simbólica mediante la cual ciertos objetos cotidianos se transforman en depositarios de memoria, resulta necesario también recurrir al concepto de “semióforo” desarrollado por Krzysztof Pomian (1987). Pomian define los semióforos como objetos que han perdido su valor de uso para adquirir un valor simbólico, funcionando como mediadores entre lo visible y lo invisible, entre el presente y otros tiempos, entre lo profano y lo sagrado, y, en el caso concreto de Fatima, entre la reproducción dolorosa de la memoria y su configuración resiliente. En *Madre de leche y miel*, la transformación de objetos domésticos en semióforos responde a la necesidad urgente de crear anclajes memoriales en condiciones de extrema precariedad. La manta madre, la manta del pavo real, las grabaciones de voces no funcionan aquí como simples elementos decorativos o utilitarios, sino como condensadores simbólicos que permiten que Fatima inscriba su experiencia fragmentada en un orden de significación que trasciende la inmediatez del trauma. Esta operación simbólica encuentra también respaldo –asumiendo el arriesgado proceder metodológico de esta asociación– en los estudios desarrollados por Julia Kristeva (1989) sobre la semiótica y, más específicamente, en su conceptualización de lo abyecto como aquello que perturba la identidad y el orden, pero que simultáneamente posibilita nuevas formas de significación. Los objetos con memoria en la novela emergen precisamente en el filo de lo abyecto: nacen de la pérdida, del trauma, del dolor y de la expulsión, pero se constituyen como resistencia simbólica frente a esas mismas condiciones. Su valor no radica en su capacidad de restaurar un pasado intacto –lo cual sería imposible dado el carácter irreversible de las pérdidas experimentadas por Fatima–, sino en su potencia para generar nuevas formas de habitar el presente desde la elaboración narrativa del dolor.

Desde una perspectiva feminista decolonial, estos objetos adquieren una significación particular por su vinculación con espacios y prácticas tradicionalmente feminizados. Como señala Silvia Rivera Cusicanqui (2010) en sus trabajos sobre memoria y subalternidad, las mujeres han desarrollado históricamente estrategias específicas de preservación cultural que operan en los márgenes de los archivos oficiales, privilegiando lo oral, lo corporal, lo doméstico y lo ritual como espacios de transmisión. Los objetos con memoria en la novela de El Hachmi se inscriben en esta tradición de archivos feminizados, pero

la complejizan al mostrar cómo la subalternidad simultáneamente amenaza y potencia estas estrategias de preservación. La cocina, el tejido, los utensilios domésticos no representan aquí simples espacios de reproducción de roles tradicionales, sino territorios de reelaboración simbólica donde la memoria encuentra nuevas posibilidades de anclaje y transmisión.

La masa madre emerge como el depositario más complejo de continuidad genealógica femenina, condensando en su materialidad viva una temporalidad que desafía la linealidad traumática de la experiencia subalterna tal como intentamos presentar en el apartado anterior. Como organismo que requiere cuidado cotidiano, alimentación y transmisión, la masa madre encarna simultáneamente pasado, presente y futuro en una síntesis temporal que resiste la fragmentación del desarraigo. Fatima, siguiendo la enseñanza de su abuela Ichata y, especialmente, de su madre transforma el objeto culinario en archivo viviente que porta fragmentos de la memoria de un linaje matrilineal inmemorial. Esta genealogía de la masa madre revela cómo ciertos saberes femeninos se preservan no en la palabra sino en la práctica, no en el discurso sino en el gesto repetido del amasado. Frágiles ciertamente, pero acuden al rescate de una entidad atravesada por el dolor y la pérdida.

La centralidad de la masa madre en el equipaje migratorio de Fatima subraya su estatuto de objeto indispensable. Lo primero que había envuelto para el viaje: «os disteis un hartón de reír porque me iba a llevar, envuelto para que siguiera fermentando, un pedazo de masa madre que había alimentado durante años» (El Hachmi 2018: 15). Esta decisión revela la intuición de Fatima sobre el carácter irreemplazable de ciertos objetos con memoria: «no era posible que algo que venía de un tiempo tan antiguo se estropeara tan solo porque se fuera al extranjero» (15). La masa madre se concibe aquí como depositaria de una temporalidad ancestral que trasciende las contingencias del presente, como archivo portátil que condensa siglos de transmisión femenina en una materialidad frágil pero persistente. El sabor de la masa madre –«dejaba en la lengua una muy leve acidez que era el sabor más nuestro que yo pudiera recordar» (15)– se constituye como memoria gustativa que conecta sensorialmente a Fatima con su linaje matrilineal. Esta acidez característica funciona como huella sensorial irreductible que ningún proceso de traducción cultural o transculturación puede alterar: mientras que la lengua materna se contamina en el contacto con el idioma de acogida (en el caso de Sara, sobre todo), y la oralidad se ve amenazada por la ruptura generacional, el sabor de la masa madre permanece como marca indeleble de pertenencia. Si el saber memorial posee un sabor en *Madre de leche y miel*, este tendría la acidez específica de la masa madre: un significado inscrito en la materialidad sensorial que trasciende las mediaciones lingüísticas y que permite el reconocimiento inmediato de la propia identidad cultural: «la masa viva de nuestra madre, que ella había recibido de la abuela y la abuela de la bisabuela –y vete tú a saber de cuántas mujeres hacia atrás venía esa herencia–» (15).

El pan resultante de esta masa ancestral funciona como actualización cotidiana de la memoria genealógica. Su elaboración constituye un ritual que conecta a Fatima con sus antepasadas mediante la repetición de gestos precisos, temperaturas específicas y temporalidades determinadas que no pueden aprenderse sino a través de la práctica corporal sostenida. Esta continuidad olfativa transforma la cocina del espacio migratorio en territorio de reconexión temporal, donde el aroma del pan horneado funciona como puente sensorial entre geografías separadas por el desarraigo: «Y, ya os lo adelanto, suerte tuve de poder saborear, en medio de la niebla, aquel pan que me unía a vosotras, a nuestra madre y a la abuela» (15).

Sin embargo, la novela expone las tensiones que atraviesan esta operación de reconexión. El pan migratorio nunca replica exactamente el originario: los ingredientes son diferentes, el agua tiene otro sabor, el horno no es el mismo. Esta diferencia irreductible evidencia el carácter paradójico de los objetos con memoria: permiten la evocación del pasado pero simultáneamente certifican su irrecuperabilidad. El pan funciona como simulacro que preserva la forma sin poder restituir plenamente la sustancia, ofreciendo un consuelo memorial que nunca cancela completamente la perdida pero que logra, no obstante, generar espacios de habitabilidad en el presente precario. Esta dimensión terapéutica del amasado introduce una función adicional del pan como objeto con memoria: su capacidad de canalizar las tensiones corporales y psíquicas que genera la experiencia del desarraigó: Fatima «amasaba el pan con todo el cuerpo, echándose completamente encima» (123), transformando la preparación culinaria en ejercicio de liberación somática. Sus hermanas observan que «estás más fuerte que nunca, Fatima» (123), sin comprender que «sus trabajos no eran más que una manera de intentar sacudirse el demonio del cuerpo» (123). El amasado se revela así como práctica corporal que permite canalizar el trauma mediante el trabajo físico, convirtiendo la violencia y las tensiones del cuerpo en energía productiva que genera, literal y simbólicamente, alimento.

Esta función terapéutica del pan se intensifica, convirtiéndose en un enganche de salvación en los momentos de máxima vulnerabilidad, cuando Fatima se ve amenazada por la perdida de los objetos que constituyen su ajuar memorial. La posibilidad de que le cierren la despensa donde guarda «la artesa que me regalaste, el cedazo y el cesto, la harina y el fermento» (280) genera una angustia particular centrada en el fermento: «sobre todo el fermento, si lo pierdo no sé lo que haré, si no me dejan alimentarlo lo perderé» (280). Esta preocupación específica por el fermento –la masa madre– revela cómo ciertos objetos con memoria adquieren estatuto de seres vivos que requieren cuidado constante para su supervivencia. La masa madre se convierte así en responsabilidad vital que conecta a Fatima con una temporalidad del cuidado que trasciende sus circunstancias inmediatas: mantenerla viva es preservar la continuidad de un linaje femenino que, de otro modo, se extinguiría con ella. El pan y la masa madre condensan, en síntesis, una arquitectura memorial que opera mediante la inscripción sensorial, la práctica corporal y la temporalidad del cuidado. No funcionan como simples símbolos de lo perdido, sino como materialidades activas que requieren un trabajo constante para generar significación. Su valor como objetos con memoria reside en su capacidad de transformar la rutina alimentaria en ritual de reconexión genealógica, convirtiendo la necesidad biológica de la nutrición en oportunidad de elaboración simbólica del dolor y de construcción de puentes temporales entre el pasado fracturado y el presente precario: son objetos con mucha memoria.

Otros objetos con la misma función memorial son la leche y la miel, elementos que dan título a la obra. Los dos operan en un registro simbólico para articular una compleja economía de la reparación memorial. Estos elementos se constituyen como sustancias simbólicas que intentan suturar la herida originaria del destete –trauma fundacional que inaugura la memoria sin objetos– mediante su resignificación como materias reparadoras capaces de generar nuevas formas de vinculación afectiva. La operación simbólica que los atraviesa revela cómo ciertos objetos culinarios trascienden su función nutritiva para convertirse en lenguajes mediante los cuales la subjetividad femenina migrante elabora formas alternativas de habitar el dolor y de construir espacios de cuidado.

La leche se resignifica radicalmente desde su estatuto inicial como alimento perdido hacia su configuración como sustancia reparadora que permite a Fatima reelaborar su relación con la maternidad y con su propia historia de carencias. Esta transformación se

condensa de manera paradigmática en la experiencia de lactancia de Sara, nacida prematuramente, donde el acto de amamantar adquiere dimensiones ontológicas que exceden la simple nutrición: «como si la leche de Fatima le fuera injertando capas y más capas de carne» (253). La materialidad de la leche se concibe aquí como sustancia creadora que no solo alimenta sino que literalmente construye el cuerpo de la hija, transformando a Fatima de sujeto destetado en agente activo de reparación corporal. El crecimiento de Sara –«ya no cabía en la caja... ya no era una simple medida de harina» (253)– simboliza la capacidad de la leche materna para revertir la lógica de la pérdida que caracteriza la experiencia del parto prematuro, convirtiendo el cuerpo femenino, tanto de la madre como de la hija, en territorio de abundancia frente a la escasez estructural del desarraigo: «Fue entonces cuando intentó darle el pecho [...] lo cogió con avidez. No solamente eso, sino que abría los ojos para mirarme [...] parecía verse el fondo de su alma» (253). Esta conexión visual durante la lactancia transforma el acto alimentario en reconocimiento mutuo que trasciende la dimensión puramente fisiológica para convertirse en experiencia de fundación relacional. La leche funciona aquí como mediadora de una intimidad que le permite a Fatima experimentar, por primera vez, una maternidad no amenazada por la pérdida o la separación, sino constituida desde la plenitud del dar y del alimentar. La lactancia de Sara representa, en este sentido, la inversión simbólica del trauma del destete: si el destete inaugural la expulsaba del lugar de la abundancia, la lactancia de su hija la sitúa en la posición de ser ella misma fuente de esa abundancia para otra. Y para la lógica metodológica del presente trabajo como eje de simetría entre la desmemoria y la memoria, entre la pérdida de la vinculación y el reenganche de lo afectivo.

La miel, por su parte, se articula como otro símbolo complejo que condensa múltiples experiencias de dulzura, cuidado y protección maternal. Su significación se construye mediante la acumulación de pequeños gestos cotidianos que transforman la experiencia ordinaria en territorio de afecto: «repasaba mentalmente todos aquellos momentos del día en que su madre era el refugio al que regresar, era tibieza reconfortante, era miel que se desliza garganta abajo» (100). La miel no se presenta como objeto material específico, sino como calidad sensorial que impregna ciertos momentos de la relación madre-hija, transformando acciones aparentemente triviales –peinar el cabello, repartir el pan, compartir los primeros frutos del huerto– en experiencias de plenitud afectiva. La enumeración detallada de los momentos en que «la madre era miel» revela cómo esta sustancia simbólica se constituye mediante la repetición de cuidados mínimos que, en su aparente insignificancia, construyen una atmósfera de protección y abundancia: «cuando cogía las primeras cebolletas del huerto y se las daba a probar, cuando les repartía a partes iguales los higos que había reunido» (100). La miel se asocia con la justicia distributiva del cuidado materno, con esa capacidad de la madre para garantizar que todas las hijas reciban su parte correspondiente de dulzura y atención. Esta economía del cuidado igualitario contrasta radicalmente con la lógica de la escasez que caracteriza la experiencia femenina en contextos rurales, donde la supervivencia se convierte en competencia por unos recursos limitados.

La dimensión sensorial de la miel se intensifica en la descripción del ritual alimentario que conecta a Fatima con su madre: «Zraizmas cogía un pedazo de pan y lo mojaba en el líquido caldoso lleno de especias. A Fatima le parecía que aquel era el manjar más delicioso del mundo» (100). La miel se materializa aquí en la complejidad gustativa del guiso materno, donde cada ingrediente mantiene su identidad particular, simbolizando una forma de unidad que preserva la diferencia. Esta descripción condensa una filosofía del cuidado que no homogeneiza sino que permite la coexistencia armónica de elementos

diversos, ofreciendo un modelo alternativo de vinculación que respeta la singularidad dentro de la unidad. La miel se extiende también hacia los rituales de sanación y embellecimiento que constituían la vida familiar: las friegas con aceite para el dolor de estómago, el huevo duro cuyo vapor se inhala para las afecciones respiratorias, la henna que pinta manos y pies en las vigilias de fiesta. Estas prácticas revelan cómo la miel funciona como cualidad que impregna todas las formas del cuidado materno, desde la curación corporal hasta la preparación estética para la celebración. La miel simboliza así una maternidad integral que abarca tanto la supervivencia física como la construcción de la belleza y la participación en los rituales comunitarios. Pero también la promesa de un amor y cariño abundantes: eso prometen los ojos de Mohamed Sqali. La proyección de la miel hacia la figura masculina –«sus ojos de miel» (122)– introduce una dimensión erótica que conecta el cuidado materno con el deseo amoroso, sugiriendo continuidades afectivas entre diferentes formas de vinculación. Los «ojos de miel» de Mohamed Sqali evocan la misma cualidad de dulzura protectora que caracterizaba la mirada materna, pero la desplazan hacia el territorio del reconocimiento erótico y de la promesa amorosa. Esta extensión de la miel hacia la esfera del deseo revela cómo ciertos símbolos nutricionales funcionan como lenguas afectivas que trascienden los límites entre diferentes tipos de vínculos. Su eficacia no radica en su capacidad de restaurar lo perdido, sino en su potencia para generar espacios imaginarios de plenitud que sostienen la posibilidad de continuar habitando el presente a pesar de sus limitaciones.

Este es el caso también de otra categoría de objetos con memoria: los objetos textiles. En esta categoría la manta del pavo real y el *qubbu* constituyen los objetos estéticos y afectivos más significativos en la economía simbólica de la obra. Trascienden su función utilitaria para convertirse en refugio sensorial y simbólico. Los colores vibrantes de la manta del pavo real introducen una dimensión de belleza “importada” que contrasta con la monocromía del dolor, mientras que su diseño evoca simultáneamente la tradición artesanal propia de los lugares fronterizos, como es el caso de la región de Nador-Melilla, y una aspiración funcional que resiste la reducción de la existencia a la mera supervivencia. En los momentos de mayor vulnerabilidad, la manta funciona como espacio de intimidad: «Me envolvía en la manta del pavo real y cerraba los ojos, y por un momento todo era suave y colorido» (134). Esta experiencia activa una memoria háptica –siguiendo el desarrollo de Laura Marks (2000)– que no depende del lenguaje sino de la inscripción corporal directa, ofreciendo una forma de remembranza que resiste los procesos de silenciamiento que afectan a la memoria verbal:

Cruzamos el puente y nos dimos cuenta de que debajo había un trozo donde no llegaba el agua. Aquel puente nos daba cobijo, aunque el suelo estuviera sucio, con latas, cigarrillos e incluso alguna jeringuilla que no sabría hasta más tarde que algunos hombres utilizaban para drogarse. Quitamos toda la porquería que pudimos de un rincón, aplastamos las hierbas y extendimos encima la manta nueva del pavo real azul (El Hachmi 2018: 68).

La operación memorial que realizan estos objetos no aspira a la monumentalidad ni al reconocimiento público, sino que funciona como archivo portátil, mínimo y frágil, capaz de sostener fragmentos de subjetividad en condiciones de máxima vulnerabilidad. Su significación emerge de su vinculación con espacios y prácticas tradicionalmente feminizados –cocina, tejido, oralidad– que operan en los márgenes de los archivos oficiales pero que desarrollan estrategias específicas de preservación cultural. Heredan muchas de las propiedades de la condición subalterna de sus actores: frágiles, pero, resistentes. La

dialéctica entre fragilidad y resistencia que articulan estos objetos revela que la memoria migrante femenina no se preserva negando su precariedad, sino asumiendo críticamente esa condición y transformándola en potencia creativa. Los objetos con memoria no cancelan el trauma ni restituyen lo perdido, pero ofrecen materialidades concretas para la elaboración narrativa del dolor y para la construcción de nuevas formas de vinculación. Su estatuto como contra-archivos los convierte en respuestas de la subjetividad precaria a su propia precariedad: no la niegan, sino que la reelaboran como condición de posibilidad.

El *qubbu* paterno introduce una dimensión arquitectónica y genealógica en la cartografía de los objetos con memoria. Como construcción que alberga la tumba del padre, el *qubbu* funciona simultáneamente como objeto y como espacio, como materialidad concreta y como símbolo de permanencia frente a la temporalidad destructiva. Su presencia en la memoria de Fatima la conecta con una genealogía paterna que, aunque marcada por ausencias y conflictos, proporciona un anclaje identitario que trasciende las contingencias del presente: «El *qubbu* de mi padre sigue ahí, blanco y redondo como una promesa que no se cumple pero que tampoco se rompe» (178). El cromatismo del *qubbu* evoca la totalidad y la perfección simbólica, ofreciendo un contraste con la fragmentación que caracteriza la experiencia presente de Fatima. Su color blanco sugiere pureza, pero también vacío, ambivalencia que refleja la relación compleja de la protagonista con la figura paterna: el *qubbu* es simultáneamente lugar de respeto y de resentimiento, símbolo de protección y de opresión. Esta ambivalencia revela cómo los objetos con memoria no funcionan como depositarios de significados unívocos, sino como superficies polisémicas donde se inscriben las tensiones irresueltas de la experiencia subalterna:

Fatima no veía nada. Llevaba el pesado *qubbu* de lana de su padre, que tenía aquel olor a piel muerta y a animal. La piel era la que Omar había ido dejando acumulada en el cogote al utilizarlo. Sí, justo en aquel trozo de tela se podían oler los restos de aquel hombre medio desconocido que dirigía sus vidas, un hombre que ya hacía siglos que no se la sentaba en su falda, que cuando la invitaba a entrar en su habitación le hablaba en otro tono, no tan suave como cuando era una niña y le decía Fatima mía. Ahora lo que Fatima sabía de su padre lo sabía por Zraizmas, que le transmitía sus mensajes y que interpretaba también su estado de ánimo (158).

Así, *Madre de leche y miel* muestra que la tensión entre memoria y olvido, entre perdida y rescate, se materializa en objetos que funcionan como condensadores simbólicos donde la experiencia fragmentada encuentra posibilidades de articulación. La obra revela que la memoria de la subjetividad migratoria femenina no se constituye en la oposición simple entre tener y no tener objetos, sino en la capacidad de transformar la materialidad disponible –por humilde que sea– en soporte de elaboración narrativa y en archivo alternativo frente a la violencia del olvido.

La dimensión sonora de los objetos con memoria introduce otra problemática particular en el universo narrativo de *Madre de leche y miel*: la tensión entre la presencia y la ausencia de la voz, entre la oralidad viva y su reproducción tecnológica. Las grabaciones de voces que aparecen de manera recurrente en la novela funcionan como intentos desesperados de preservar la inmediatez de la transmisión oral en condiciones de separación física y cultural. Sin embargo, su estatuto como objetos con memoria resulta paradójico: preservan la voz, pero la despojan de su contextualidad viva; conservan las palabras, pero las privan de la co-presencia corporal que constituye la esencia de la comunicación oral. Cuando Fatima empieza a manejar las grabaciones para comunicar con amigos y

familiares del país de origen, experimenta simultáneamente fascinación y desasosiego. Esta experiencia condensa la ambivalencia de la reproducción técnica de la oralidad: las voces grabadas prometen la cercanía con el hogar perdido, pero simultáneamente revelan la irreductible distancia que separa la voz viva de su registro mecánico. Los fantasmas vocales que emergen del aparato de grabación en cinta simbolizan la condiciónpectral de toda memoria en contextos de desarraigo: presencia de lo ausente que no logra restituir plenamente lo perdido pero que, no obstante, ofrece un consuelo precario frente al silencio total. Una situación levemente mejorada con otro aparato que suaviza más la tensión entre la presencia y la ausencia: el teléfono. Fatima no duda, a pesar de las dificultades que supone el uso de tal aparato para una mujer analfabeta en el extranjero, en usarlo:

Empezamos a hablar por teléfono con vosotras, ¿recordáis? En una cinta me dijisteis, estaremos en la tienda tal día y a tal hora, este es el teléfono, llámanos, te estaremos esperando. Qué nervios aquel día, hermanas, [...] me ponía nerviosa y pidiéndole a Sara Sqali que me marcara los números. Suerte que se lo había explicado antes a Latifa y me había dicho, acuérdate de los que te abren el camino. ¿Cómo? Sí, antes de poner los números de la tienda, has de poner los que te dan el camino, el dos uno dos. Quién me habría de decir que hasta los teléfonos tienen caminos. Oh, hermanas mías, cuando escuché vuestra voz sin estar grabada, bien viva..., no me veáis, pero las lágrimas me caían rodando por las mejillas. No sabéis el alivio que supuso poder hablar con vosotras así, de voz a voz, como si estuviésemos unas al lado de las otras. Muy distinto de los cassetes, que no nos permitían contestarnos al momento (221).

La propia voz de Fatima, cuando logra articularla, se convierte en su objeto sonoro más significativo. En el episodio bajo el puente, analizado anteriormente, la protagonista descubre la potencia de su propia voz como refugio y como vínculo con la tradición oral femenina. Al narrarle el cuento de Nunya a su hija, Fatima no solo actualiza la memoria de su abuela Ichata, sino que se constituye a sí misma como transmisora y como archivo vivo. Su voz se convierte en objeto con memoria en la medida en que logra condensar en la enunciación presente la pluralidad de voces femeninas que la precedieron: «escuchando mi propia voz, mía y también de todas vosotras» (169). Esta experiencia revela una dimensión fundamental de la oralidad como objeto con memoria y de reconciliación con uno mismo y con el entorno.

En primer lugar lo es por su capacidad de actualizar la presencia de las ausentes mediante la *performance* narrativa. La voz de Fatima se constituye como palimpsesto sonoro donde resuenan las voces de la abuela Ichata, de la madre Zraizmas y de todas las mujeres del linaje matrilineal. Su voz constituye la prolongación de una temporalidad vulnerable de la memoria. En cada palabra, y en cada historia narrada a su hija, perpetua la que Derrida consideraba la paradoja inherente a todo archivo memorial, una presencia en la ausencia. Incluso si se procesa esta voz a través de soportes mecánicos conserva sus significaciones simbólicas. Su voz en el teléfono grabando un mensaje de disculpa a su hija Sara se articula como forma de reconciliación, tanto interior como relacional. Para Fatima la posibilidad de grabar y enviar su voz representa un mecanismo de recomposición iden-titaria que le permite habitar simultáneamente múltiples espacios de pertenencia. La voz grabada se convierte en puente que no solo conecta geografías distantes, sino que reconcilia las múltiples versiones de sí misma: la hija ausente que permanece presente a través del sonido, la madre que puede anular la distancia, la mujer que negocia entre lenguas y culturas, etc. En su relación con Sara, por ejemplo, la voz como objeto de memoria sonora

adquiere una dimensión reparadora fundamental. Primero en la infancia, los arrullos, las canciones de cuna, los susurros nocturnos funcionan como objetos sonoros que tejen vínculos de apego, pertenencia tanto para la hija como para la madre:

su casa era Sara. Por eso no quería desprenderse de ella, no quería cortar aquel cordón invisible del amamantamiento. Le parecía que el hecho de colocar a Sara en su falda y que ella se pusiera su pezón dentro, que pasasen aquel rato juntas y en calma, casi fuera del mundo, le había apaciguado todos los desasosiegos, todas las ausencias. Ya no sentía añoranza, y entendía muy bien aquella expresión que decía que quien tiene un hijo no está nunca solo (256).

El epílogo «Carta sonora de una madre» (285) cristaliza esta dimensión reparadora y terapéutica de estos objetos sonoros que activan y redimensionan la memoria, participando en la corrección de los errores del pasado. Recordar aquí es reescribir el presente para un futuro diferente. Objetivo fundamental de todos los objetos con memoria. La carta, conceptualizada como artefacto sonoro, trasciende la comunicación sonora para convertirse en *performance* vocal dirigida hacia el futuro. Fatima no solo escribe-dicta para Sara, sino para ella misma y sus múltiples búsquedas de una casa propia:

Sara, hijita, te ruego que contestes a mis llamadas. Seguiré aquí el tiempo que haga falta. Te quiero contar que he cambiado mucho, que soy otra persona. Ya lo he entendido, Sara, me equivoqué, me equivoqué mucho escogiendo ese camino. Cuando volvimos a Pozo de Higueras por primera vez, ¿te acuerdas? Fue un viaje tan importante, después de todos aquellos años aquí, nosotras dos solas, sin nadie más, sin familia, trabajando yo en todo lo que podía, tú yendo al colegio y creciendo. ¿Por qué me equivoqué tanto? Se me ocurrió aquella idea nefasta, ya te digo que tenía mucho miedo, pensé que si te casabas con Driss se nos solucionaría todo: ya que no habíamos tenido una casa propia, la de mis padres se convertiría así en la nuestra. Por fin tendríamos un sitio adonde volver. No me di cuenta de que era mucho más importante cuidar el lugar donde teníamos que vivir que el lugar al que teníamos que volver (288).

Esta reflexión sobre los objetos sonoros, la oralidad, la memoria y los lugares nos conduce inevitablemente hacia la naturaleza misma de *Madre de leche y miel*: una historia narrada por Fatima a sus hermanas y madre tras su retorno a Marruecos después de largos años de ausencia. La obra se revela así como el más potente de todos los objetos con memoria analizados, un archivo sonoro que contiene y actualiza toda la experiencia migratoria a través del acto narrativo. La oralidad emerge aquí no como simple medio de transmisión, sino como tecnología de la memoria que permite la reconstrucción y reconfiguración constante de la experiencia. A diferencia de los objetos materiales, cuya significación permanece relativamente estable, la narración oral posee la capacidad de transformarse en cada actualización, incorporando nuevas perspectivas, matices y comprensiones que emergen desde el presente de la enunciación. La voz de Fatima no solo relata el pasado, sino que lo reelabora, lo resignifica, lo hace presente y operativo para quienes escuchan y quienes leen sus memorias:

Siete eran siete, las hermanas sentadas alrededor de una mesa de madera, sobre la alfombra de rafia estampada. Humeando frente a ellas, una bandeja llena de vasos estrechos donde habían echado ya el té burbujeante. Dicen: Cuéntanos tu historia, hermana nuestra. Cuéntanos todo lo que te ha pasado durante este

largo tiempo que has estado lejos de nosotras. Cuéntanos, querida Fatima, qué hiciste para llegar al extranjero, para sobreponerte a todos los obstáculos. Nárranos, dulce hermana, nárranos (9).

En este contexto, la fragilidad no se presenta como debilidad que debe ser superada, sino como condición ontológica que posibilita formas específicas de agencia y resistencia. La voz que narra desde la vulnerabilidad migrante, desde la precariedad económica, desde la maternidad en soledad, no busca construir relatos heroicos o triunfalistas. Por el contrario, encuentra en la exposición de su fragilidad una forma de poder que radica precisamente en su capacidad para conmover, para generar empatía, para crear redes de solidaridad y comprensión desde la narración. Un recurso similar al de Sherezade, narradora y protagonista de la canónica *Las mil y una noches*. La hipótesis central de este trabajo encuentra aquí su formulación más clara: la fuerza de la fragilidad reside en su capacidad para generar objetos con memoria que operan como dispositivos de cuidado personal alternativo a las formas consolidadas de memorización. La narración oral de Fatima, al exponer sin reservas las dificultades, los miedos, las pérdidas y las incertidumbres del proceso migratorio, construye un archivo emocional que trasciende lo individual para convertirse en patrimonio comunitario: es voz de todas las mujeres que tuvieron que enfrentarse a dilemas parecidos. Su voz frágil se revela como el más resistente de todos los objetos analizados, capaz de atravesar el tiempo, el espacio y las generaciones para seguir resonando, consolando, orientando. *Madre de leche y miel* demuestra, así, que los objetos más poderosos no son necesariamente los más duraderos o visibles, sino aquellos que logran encarnar la experiencia humana en toda su complejidad contradictoria. La obra de Najat El Hachmi se constituye así como un objeto sonoro total que contiene todos los demás, un archivo vivo que continúa generando memoria cada vez que es leído, cada vez que resuena en una nueva voz, cada vez que encuentra eco en la experiencia ajena.

En síntesis, el análisis de los objetos con memoria en *Madre de leche y miel* revela que estos no funcionan como simple compensación de las pérdidas que caracterizan la memoria sin objetos, sino como elaboración compleja de nuevas arquitecturas simbólicas que emergen precisamente desde la precariedad. Su valor no radica en su capacidad de restaurar un pasado intacto –tarea imposible dada la irreversibilidad de las pérdidas experimentadas por Fatima–, sino en su potencia para generar anclajes alternativos que le permitan a la subjetividad migratoria femenina construir formas de habitabilidad en condiciones de extrema vulnerabilidad. Estos objetos se constituyen como “contra-archivos” en el sentido de que operan desde lógicas alternativas a las de los archivos institucionales. Mientras que los archivos oficiales se sustentan en la escritura, la permanencia material y el reconocimiento público, los objetos con memoria privilegian la oralidad, la sensorialidad y la intimidad doméstica como espacios de inscripción. Su fragilidad no es una limitación, sino es su condición de posibilidad: son precisamente vulnerables porque emergen desde la vulnerabilidad, y es esa misma precariedad la que los convierte en soportes adecuados para una subjetividad que se constituye en los márgenes de los sistemas hegemónicos de memoria.

4. CONCLUSIÓN

El análisis de *Madre de leche y miel* revela que la narrativa de Najat El Hachmi trasciende del registro testimonial para constituirse en práctica resiliente que redefine los términos de la marroquidad-catalanidad-hispanidad contemporánea. La dialéctica entre memoria sin objetos y objetos con memoria no documenta la reparación de fracturas identitarias sino la creación de nuevas formas de subjetividad que, desde la interseccionalidad de género, raza y clase, desbordan los márgenes tanto del canon catalán como del hispánico para inscribirse en unas genealogías afro-árabo-ibéricas feministas transnacionales. Si bien El Hachmi escribe en catalán –inscribiéndose plenamente en dicha tradición literaria–, su obra, al circular en traducción castellana, interpela también a la hispanofonía global polícentrica que incluye, y al mismo tiempo excede, las fronteras lingüísticas del castellano y el catalán. La obra demuestra que la literatura afro-árabo-ibérica no busca ser incluida en los archivos oficiales sino la transformación de las epistemologías que sustentan esos archivos. El recorrido analítico por las arquitecturas memoriales de la obra revela también que la memoria en la novela de Najat El Hachmi no se constituye como un depósito estable de experiencias pasadas, sino como un proceso dinámico y tensional que emerge en la intersección compleja entre memoria y olvido, trauma y superación, desposesión y resistencia, etc. La dialéctica entre memoria sin objetos y objetos con memoria que articula la novela expone las condiciones específicas en las que se construye la subjetividad femenina migrante, revelando cómo la vulnerabilidad ontológica, lejos de constituir una limitación, se transforma en condición de posibilidad para formas alternativas de agencia memorial. La memoria sin objetos evidencia las múltiples violencias que atraviesan la experiencia de Fatima, convirtiéndola en sujeto desprovisto de archivos legítimos y de anclajes comunitarios estables, donde el recuerdo se articula fundamentalmente a través de ausencias, fracturas, heridas y silencios. Sin embargo, desde la fragilidad misma emerge un proceso complejo de resignificación mediante el cual objetos cotidianos aparentemente banales –masa madre, leche, miel, mantas, voces grabadas– se transforman en soportes alternativos de la subjetividad y en archivos de resistencia frente al olvido. Estos objetos con memoria no funcionan como compensación mecánica de lo perdido, sino como elaboración creativa de nuevas formas de habitar la precariedad, confirmando que la fuerza de la fragilidad radica precisamente en su capacidad para generar formas de cuidado que operan desde la vulnerabilidad asumida críticamente. La obra demuestra que la memoria migrante y femenina se preserva menos en la solidez de los archivos institucionales que en la fragilidad constitutiva de materialidades humildes que, resignificadas desde la urgencia del desarraigó y el vacío y por medio de la narración –en el caso de la autora–, se convierten en resistencia simbólica frente al olvido y en arquitecturas alternativas de preservación cultural.

En el contexto general afro-magrebí-ibérico, la escritura de Najat El Hachmi y su modelo narrativo de reelaboración de la memoria desde la escritura pueden leerse como unas prácticas de una nueva narrativa del feminismo afro-ibérico, en tanto que convierten la narración en espacio de denuncia, resistencia y emancipación simbólica. En *Madre de leche y miel* los objetos cotidianos –masa madre, miel, manta, pan– se cargan de un valor memorial que no se agota en el testimonio individual, sino que reconfiguran la experiencia femenina migrante dentro de una genealogía de memorias subalternas globales. En esta operación, El Hachmi da continuidad, desde la ficción, a los debates afrofeministas que entienden la escritura como un lugar de enunciación política frente al patriarcado, la colonialidad y el racismo. Así, el relato de Fatima trasciende el registro testimonial para

instituirse en un archivo narrativo que, desde los márgenes, rearticula la subjetividad femenina como sujeto de memoria y como voz propia de la diáspora afro-magrebí-ibérica. Y para quienes leemos sus trabajos se trata de una enésima prueba de cuán necesaria es la escritura en tiempos insípidos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abdeslam Canales, Imane (2016), «La identidad lingüística compleja de Najat El Hachmi Buhhu», *Ambigua. Revista de Investigaciones sobre Género y Estudios Culturales*, 3, pp. 23-38, <<https://hdl.handle.net/10433/3523>> (fecha de consulta: 03/11/2025).
- Arnau i Segarra, Pilar (2016), «L'hybridité identitaire dans une littérature émergente : l'écriture du "moi" hybride dans l'œuvre autobiographique des écrivains catalans d'origine maghrébine», *Babel*, 33, <<https://doi.org/10.4000/babel.4540>> (fecha de consulta: 28/10/2025).
- Assmann, Jan (1995), «Collective Memory and Cultural Identity», *New German Critique*, 65, pp. 125-133, <<https://doi.org/10.2307/488538>> (fecha de consulta: 03/07/2025).
- Bernechea Navarro, Sara (2013a), «Paratextos, producción espacial e inmigración: expectativas de lectura en *L'últim patriarca* de Najat El Hachmi», *ARBA*, 24, pp. 119-134.
- (2013b), «Literatura de la inmigración: la construcción de una expectativa de lectura: el caso de Najat El Hachmi», en Aliaga Sáez, Felipe Andrés (coord.), *Cultura y migraciones: enfoques multidisciplinarios*, Santiago de Compostela, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico, pp. 105-125.
- Bousfanj, Abdelkader (2017), «Entre Najat El Hachmi y Said El Kadaoui Moussaoui: de la pertenencia como cicatriz a la identidad como transgresión», *Perspectivas de la Comunicación*, 10, 2, pp. 171-188.
- Bueno Alonso, Josefina (2010a), «Género, exilio y desterritorialidad en *L'últim patriarca* de Najat El Hachmi», en Miampika, Landry-Wilfrid y Arroyo, Patricia (eds.), *De Guinea Ecuatorial a las literaturas hispanoamericanas*, Madrid, Verbum, pp. 213-226.
- (2010b), «Del Magrib a Catalunya: veus de dones en català», en *Desvelant secrets: les dones de l'Islam*, València, Tres i Quatre, pp. 167-181.
- Campoy-Cubillo, Adolfo y Sampedro Vizcaya, Benita (2019), «Entering the Global Hispanophone: an introduction», *Journal of Spanish Cultural Studies*, 20, 1-2, pp. 1-16, <<https://doi.org/10.1080/14636204.2019.1609212>> (fecha de consulta: 28/08/2025).
- Carrobles, Diego Muñoz (2017), «Xenografías femeninas en la literatura catalana contemporánea: Laila Karrouch y Najat El Hachmi, integración e identidad», *Revista de Lenguas y Literaturas Catalana, Gallega y Vasca*, 22, pp. 207-220.
- Cerrato Rodríguez, Bárbara (2022), «Las escritoras atravesadas: la configuración y (re)presentación de la realidad a través de la lengua», en Grana, Romina (coord.), *Lo que segregá también nos conecta*, Madrid, Dykinson, pp. 79-94.
- Chiodaroli, Sara (2015), «Najat El Hachmi, *Jo també sóc catalana*: autobiografías de identidades», *Mediterráneo/Mediterraneo*, 9, pp. 49-63.
- Collins, Patricia Hill (2000), *Black Feminist Thought*, New York, Routledge.
- Crenshaw, Kimberlé (1989), «Demarginalizing the Intersection of Race and Sex», *University of Chicago Legal Forum*, pp. 139-168. <<http://chicagounbound.uchicago.edu/uclf/vol1989/iss1/8>> (fecha de consulta: 20/08/2025).

- Cusicanqui, Silvia Rivera (2010), *Ch'ixinakax utxiwa: Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*, Buenos Aires, Retazos & Tinta Limón.
- Darici, Katiuscia (2019), «El cos com a espai territorialitzat a *La filla estrangera*», *Rivista Italiana di Studi Catalani*, 9, pp. 195-205.
- Derrida, Jacques (1997), *Mal de archivo. Una impresión freudiana*, Madrid, Trotta.
- El Hachmi, Najat (2015), *La hija extranjera*, Barcelona, Destino.
- (2018), *Madre de leche y miel* [versión electrónica], Barcelona, Destino.
- Foucault, Michel (2002), *La arqueología del saber*, México D.F., Siglo XXI.
- Fuentes González, Antonio Daniel (2013), «El nombre de los Otros: sociolingüística gentilicia en *El último patriarca*», *Tonos Digital*, 25.
- Guzmán Mora, Jesús (2021), «La subversión del estereotipo: *El lunes nos querrán*», en Grana, Romina (coord.), *Discursos, mujeres y artes*, Madrid, Dykinson, pp. 106-120.
- Halbwachs, Maurice (2004), *La memoria colectiva*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Hartman, Saidiya (2019), *Wayward Lives, Beautiful Experiments*, New York, Norton.
- Kristeva, Julia (1989), *Poderes de la perversión*, Madrid, Siglo XXI.
- Marks, Laura (2000), *The Skin of the Film*, Durham, Duke University Press.
- Mbembe, Achille (2016), *Políticas de la enemistad*, Barcelona, Ned.
- Moszczyńska-Dürst, Katarzyna (2012), «Amor, género y orden social en *El último patriarca* y *La cazadora de cuerpos*», *Sociocriticism*, 27, pp. 279-301.
- Pomian, Krzysztof (1987), *Collectionneurs, amateurs et curieux*, Paris, Gallimard.
- Resina, Joan Ramon (ed.) (2013), *Iberian Modalities: A Relational Approach to the Study of Culture in the Iberian Peninsula*, Liverpool, Liverpool University Press.
- Ricci, Cristián H. (2010a), «*L'últim patriarca* y el forjamiento de una identidad amazigh-catalana», *Journal of Spanish Cultural Studies*, 11, 1, pp. 71-91.
- (2010b), «African Voices in Contemporary Spain», en Martín-Estudillo, Luis y Spadaccini, Nicholas (eds.), *New Spain, new literatures*, Nashville, Vanderbilt University Press, pp. 203-231.
- Ricoeur, Paul (2003), *La memoria, la historia, el olvido*, Madrid, Trotta.
- Rodó-Zárate, Mireia (2021), *Interseccionalidad: desigualdades, lugares y emociones*, Barcelona, Bellaterra.
- Rueda, Ana (2010), *El retorno/el reencuentro: la inmigración en la literatura hispano-marroquí*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert.
- Sayad, Abdelmalek (1999), *La double absence*, Paris, Seuil.
- Saz, Sara (2013), «La subversión lingüística y cultural: El caso de Najat El Hachmi», en Celma Valero, María Pilar, Gómez del Castillo, María Jesús y Heikel Guijón, Susana (coords.), *Actas del XLVII Congreso Internacional de la AEPE*, AEPE, pp. 345-358.
- Spivak, Gayatri Chakravorty (1988), «Can the Subaltern Speak?», en Nelson, Cary y Grossberg, Lawrence (eds.), *Marxism and the Interpretation of Culture*, Urbana, University of Illinois Press, pp. 271-313.
- Vidal Claramonte, María del Carmen África (2012), «*Jo també sóc catalana*: Najat El Hachmi, una vida traducida», *Quaderns. Revista de Traducció*, 17, pp. 237-250.

Recibido: 06/09/2025

Aceptado: 07/11/2025

Raíces en el exilio: mujeres saharauis, literatura y activismo en *Flores de papel* de Ebbaba Hameida

MARÍA JOSÉ GONZÁLVEZ DOMÍNGUEZ

University of Westminster

m.gonzalvezdominguez@westminster.ac.uk

1. INTRODUCCIÓN

1.1. LA METÁFORA DE LA ACACIA Y EL EXILIO

«¿Puede una acacia sobrevivir si extirpan sus raíces?» (Hameida 2025: 51). La pregunta de Leila, abuela de la narradora, condensa la tensión entre desarraigamiento y resistencia que atraviesa *Flores de papel*. Dentro del sistema literario saharaui en español –configurado por autores y autoras como Bahia Mahmud Awah, Limam Boicha, Zahra Hasnaui y Conchi Moya–, *Flores de papel* se erige como la primera novela escrita por una mujer saharaui desde la diáspora, prolongando la memoria colectiva que ya expresaban obras como el poemario *Ritos de jaima* (Boicha 2012) o la antología de relatos *Acacias del éxodo* (Moya 2019). Publicada en español, la obra participa en los diálogos contemporáneos en torno a la comunidad hispanohablante –especialmente entre África y la península ibérica–, lo que pone de relieve su condición transnacional y su compromiso con la visibilización de la causa del pueblo y las mujeres saharauis.

En esta obra, la periodista y escritora saharaui Ebbaba Hameida convierte la memoria de tres generaciones de mujeres en una novela testimonial ficcionalizada, situada entre la realidad histórica y la ficción literaria. La acacia, emblema de resiliencia y permanencia en la poesía saharaui –asociada a la memoria y la continuidad cultural en el imaginario del exilio (Moya 2019)–, se convierte en representación del pueblo desplazado y de las mujeres que sostienen la vida colectiva frente al colonialismo, la guerra, la huida, la diáspora y la búsqueda de identidad.

Este artículo propone leer la novela como una forma de activismo a través de la palabra, donde el testimonio íntimo se transforma en una denuncia colectiva y en un espacio de elaboración cultural. A partir de esta perspectiva, se buscará responder a dos preguntas centrales: ¿cómo se transforma el activismo en literatura? y ¿cómo la escritura de mujeres

saharauis, en diálogo con las tradiciones afro-ibéricas y afro-iberoamericanas, se relaciona con la realidad que viven y observan?

1.2. EBBABA HAMEIDA Y FLORES DE PAPEL

Ebbaba Hameida Hafed (campamentos de refugiados saharauis de Tinduf, 1992) constituye una de las voces emergentes más significativas de la literatura y el periodismo saharaui contemporáneo. Periodista de formación, licenciada en la Universidad Complutense de Madrid y doctora *cum laude* en Periodismo en 2022, ha desarrollado su carrera profesional en RTVE, donde se ha especializado en temas de migración, derechos de las mujeres y conflictos internacionales, con coberturas en Ucrania, Somalia, Irán o el Mediterráneo. En paralelo, su compromiso con la libertad de prensa la ha llevado a desempeñar un papel destacado en Reporteros Sin Fronteras, organización en la que ocupa desde 2023 la vicepresidencia segunda de la sección española. En 2019, fue además portavoz del movimiento de mujeres periodistas en España, reivindicando un periodismo libre de estereotipos y sesgos de género. Estas experiencias conforman un perfil que conjuga activismo y comunicación, proyectando una voz pública que trasciende las fronteras del Sáhara Occidental y sitúa su figura en un escenario transnacional. Esa proyección ética y comunicativa encuentra en *Flores de papel* una prolongación literaria, donde la autora transforma su experiencia periodística y su compromiso con la palabra en una forma de memoria y resistencia.

La trayectoria vital de Hameida está profundamente marcada por el exilio y la diáspora. Nacida en el campamento de Hagunia, salió de Tinduf a los cinco años por motivos de salud, dado que la celiaquía hacía inviable su supervivencia en un entorno tan precario como el desierto. Creció en Italia, acogida por una familia, donde permaneció durante nueve años antes de regresar brevemente a los campamentos y, finalmente, establecerse en España, en la localidad de Don Benito (Badajoz). Esta experiencia de tránsito entre espacios geográficos y culturales divergentes la expuso a tensiones identitarias que ella misma ha descrito como un continuo cuestionamiento sobre su lugar de pertenencia: ¿hija del desierto, italiana de acogida o española de adopción? Esa identidad diáspórica, lejos de resolverse, se ha convertido en la matriz de su escritura, en la que convergen memoria, desplazamiento y reconstrucción subjetiva.

En este marco se sitúa *Flores de papel* (2025), primera obra literaria de la autora, en la que confluyen la herencia testimonial y la exploración ficcional. La novela se articula en torno a tres voces femeninas –Leila, Naima y Aisha, abuela, madre e hija– que funcionan como alegoría de tres dimensiones de la experiencia saharaui: el exilio forzado, el activismo revolucionario y la diáspora. La narración enlaza episodios históricos como la colonización española (1884-1976), la invasión marroquí tras los Acuerdos de Madrid (1975), los bombardeos con napalm y fósforo blanco de 1976, y la instalación en los campamentos de refugiados, con la intimidad de la vida cotidiana, los conflictos intergeneracionales y la construcción de la identidad en tránsito. El resultado es una obra que desborda la clasificación genérica tradicional, pues se mueve entre testimonio ficcionalizado (Sklodowska 1992), la memoria autobiográfica y la ficción literaria, en un gesto de hibridación que otorga densidad estética a la denuncia social.

La autora ha subrayado que escribir *Flores de papel* fue un «desnudo emocional», un ejercicio de empatía hacia su madre y su abuela, mujeres que encarnan un legado de resistencia y a la vez de exigencias patriarcales que ella ha cuestionado desde su propia biografía. En este sentido, la novela no solo recupera la memoria de tres generaciones de

mujeres saharauis, sino que también dialoga con la tensión entre tradición y modernidad, entre herencia cultural y emancipación personal. La crítica ha reconocido ese doble valor de la obra. Rosa Montero la calificó de «relato intenso, emocionante y hermoso de la épica historia de los saharauis», mientras que la cantautora Rozalén destacó su capacidad de convertir la lucha de un pueblo en una cuestión íntima y personal. Estas valoraciones confirman que *Flores de papel* no se limita a narrar la historia de una familia, sino que constituye un dispositivo literario de memoria y de activismo, en el que la palabra se convierte en espacio de resistencia frente al olvido y la marginalización.

Flores de papel se compone de treinta y dos capítulos que alternan las voces de tres mujeres –Aisha, Leila y Naima– en un orden sucesivo que funciona como un tejido narrativo. La disposición de los capítulos responde a una lógica de entrelazamiento: cada voz recoge los hilos de la anterior y los prolonga hacia nuevas experiencias, como si se tratara de hebras que, al unirse, conforman una trenza. Esta estructura no solo organiza el relato, sino que condensa una de sus implicaciones centrales: la memoria saharaui se transmite y se preserva a través de la palabra femenina, que enlaza generaciones distintas en un mismo gesto de resistencia.

La trenza, motivo recurrente en la cultura material y simbólica saharaui, alude también a la importancia del cabello como espacio de identidad y de relación entre mujeres. Peinar, trenzar o teñir el pelo con *henna* son prácticas que expresan la unión comunitaria y la continuidad intergeneracional. En la novela, esa dimensión corporal y estética se traduce en un modo de narrar: los cabellos que se cruzan evocan historias que se entrelazan, y la textura de la trenza recuerda que lo individual no se entiende sino en conexión con lo colectivo. Así, la escritura misma se configura como un acto de cuidado, similar al gesto de una madre o una abuela al peinar a su hija, un gesto que puede leerse también desde las corporáticas de la r-existencia femenina (Ysunza 2024), donde el cuerpo se convierte en territorio de memoria y resistencia frente a la violencia y el desarraigo.

El relato comienza y concluye con la voz de Aisha, lo que otorga a la novela una forma circular que devuelve el protagonismo a la generación más joven, a la que corresponde prolongar la memoria de las anteriores. Aisha, personaje inspirado en la experiencia vital de la propia Ebbaba Hameida, encarna la condición diáspórica y el desarraigo lingüístico, pero también la potencia de la palabra como espacio de reconfiguración identitaria. La alternancia de su voz con las de Leila, marcada por el exilio, y Naima, definida por el activismo, produce una polifonía que abarca casi un siglo de historia saharaui y que se plasma en 280 páginas de testimonio íntimo y colectivo. La circularidad narrativa subraya la idea de continuidad: aunque las circunstancias cambien, las raíces permanecen, sostenidas por la palabra y por la unión entre mujeres.

Esta estructura en forma de trenza, que une generaciones y voces, sitúa *Flores de papel* en el cruce entre memoria y ficción, donde el testimonio deviene literatura. Para comprender este gesto de hibridación, es necesario situar la obra en el marco de los estudios sobre el testimonio, el género y la diáspora.

2. MARCO TEÓRICO

2.1. TESTIMONIO Y FICCIÓN

La obra de Ebbaba Hameida se inscribe en la tradición del testimonio, entendido no solo como relato personal, sino como forma de representación colectiva de las experiencias

de un pueblo subalternizado. Como señala John Beverley (2004), el testimonio se enuncia desde una posición que aspira a la representatividad colectiva. Sin embargo, esa representatividad no debe asumirse como dada, sino como una voluntad discursiva que se articula en la enunciación y se verifica –si acaso– en la recepción¹, como han advertido diversos estudios sobre las escrituras de la diáspora. En *Flores de papel*, esta tensión entre lo individual y lo colectivo se expresa en la coexistencia de tres voces femeninas –Leila, Naima y Aisha–, que encarnan diferentes modos de narrar la memoria saharaui y proyectarla hacia un horizonte común. En *Flores de papel*, este principio se expande a través de tres voces femeninas que encarnan dimensiones complementarias de la historia saharaui: el exilio, el activismo y la diáspora. El carácter transgenérico de la novela es central, pues la obra transita entre lo autobiográfico, lo documental y lo ficticio. Georgina Skłodowska (1992) ha descrito este tipo de escritura como un «testimonio ficcionalizado», donde la ficción no elimina el valor de verdad, sino que lo potencia al vehicular lo ausente y lo indecible. En el caso de Hameida, lo ausente se manifiesta en aquello que no puede recuperarse plenamente –la tierra perdida, las generaciones separadas por el exilio, los archivos coloniales destruidos–, mientras que lo indecible remite a las experiencias del trauma, la violencia y el desplazamiento que exceden la palabra y encuentran su expresión en gestos, silencios o metáforas corporales.

El carácter subalterno de estas voces conecta con la pregunta de Gayatri Spivak (1988): «¿puede hablar el subalterno?». En *Flores de papel*, las mujeres saharauis no solo hablan, sino que hablan desde un lugar históricamente silenciado: el de las víctimas de la colonización, el patriarcado y la diáspora. No obstante, esa voz no está exenta de mediaciones, entre ellas el idioma español heredado de la colonización. La obra, en este sentido, confirma que toda voz subalterna emerge atravesada por lenguajes ajenos, pero también resignificados.

En *Flores de papel*, la alternancia de voces narrativas cumple una función política y estética. Mientras los capítulos de Leila y Naima están narrados en tercera persona, los de Aisha se construyen en segunda persona, un gesto narrativo poco común que no genera distancia, sino interrupción. Esta elección produce una complicidad afectiva que intensifica la carga ética del relato. En este sentido, y dada la ausencia de una persona explícita, la obra se configura menos como una autobiografía que como una ficción con marcas autobiográficas, confirmando así su carácter literario y su apuesta por la polifonía como forma de resistencia. Como ha señalado Joanna Allan (2024) en su análisis de la poesía saharaui, la segunda persona puede funcionar como una forma de solidaridad que interpela al lector y lo convierte en cómplice del acto testimonial. Esta “segunda persona solidaria” no solo refleja la fractura identitaria de Aisha –situada entre lenguas, países y familias–, sino que también convierte su relato en una invitación ética: quien lee no permanece como un espectador distante, sino que se ve interpelado a ocupar el lugar de la protagonista. De este modo, la narrativa de Hameida confirma la tesis de Spivak acerca de las dificultades de la representación del subalterno, pero propone una solución literaria mediante la complicidad afectiva que genera esta voz híbrida.

¹ Véanse también Gugelberger y Kearney (1991) y Skłodowska (1992), donde se discute la naturaleza relacional y receptiva del testimonio como género.

2.2. EPISTEMOLOGÍAS NÓMADAS

La novela también se articula en torno a una epistemología nómada, que rescata saberes y formas de conocimiento ecológico profundamente enraizados en el desierto. Como observa Allan (2024), «lo que sabe el viento» constituye una forma de conocimiento situada en la movilidad, la incertidumbre y el riesgo. En *Flores de papel*, este saber se manifiesta en referencias a las estaciones del año, las fases de la luna, las noches estrelladas y las cronologías marcadas por el ritmo del cielo y la tierra. La oralidad poética recoge esta tradición, transmitiendo no solo historias familiares, sino también concepciones del tiempo y del destino vinculadas a los ciclos naturales.

El nomadismo aparece como una forma de conocimiento espacial que combina movilidad y resistencia. En el contexto saharaui y árabe, esta movilidad posee además un fuerte componente simbólico: frente al sedentarismo de gran parte del mundo árabe contemporáneo, el nomadismo se asocia tanto con el apego a lo preislámico y a la cultura beduina como con la herencia tuareg del desierto, configurando un imaginario de libertad y pertenencia ancestral (Mundy, Musallam 2000). En la obra analizada, la trashumancia y el movimiento por los *wadis*² constituyen no solo una estrategia de subsistencia, sino también un modo de relacionarse con la incertidumbre del entorno, sean sequías, guerras o desplazamientos forzados. En este sentido, la epistemología nómada no es únicamente una herencia cultural, sino un horizonte de supervivencia y de resistencia frente al colonialismo y al exilio. Como advierte John Noyes (2004), esta lectura debe situarse lejos de la romantización de lo nómada que a veces impregna los estudios postcoloniales: en Hameida, el desplazamiento no es metáfora de libertad absoluta, sino de precariedad, interdependencia y resiliencia.

2.3. HORIZONTES DE EMANCIPACIÓN

El marco teórico se completa con la noción gramsciana de horizonte de emancipación. Gramsci (1971: 126) concibió la cultura como un terreno fundamental para la constitución de una «voluntad colectiva nacional-popular». Esta idea, ya anticipada en sus escritos de juventud –recogidos en *Horizontes de emancipación: Los escritos tempranos (1916–1919)*–, subraya que la labor intelectual y cultural forma parte inseparable de la lucha política, pues es allí donde se gesta la posibilidad de que los oprimidos tomen conciencia de sí mismos como sujetos históricos.

En *Flores de papel*, el desierto opera como horizonte tanto geográfico como político. Desde la mirada de Leila, el horizonte del desierto es memoria y libertad; desde la de Naima, es revolución y activismo; y desde la de Aisha, es identidad en tránsito y búsqueda de pertenencia. El horizonte se convierte, así, en metáfora de la emancipación: aunque físicamente inalcanzable en el exilio, permanece como referencia utópica y afectiva, un espacio hacia el cual se orientan las luchas políticas y las esperanzas personales.

En suma, el marco teórico desde el que se aborda *Flores de papel* articula tres claves fundamentales: el testimonio ficcionalizado como género que transforma la memoria en literatura; la epistemología nómada como forma de saber arraigada en el desierto y transmitida por las mujeres; y el horizonte emancipador que convierte la palabra en instrumento de activismo cultural y político. Estos elementos permiten comprender cómo la

² Un *wad* se asemeja a una rambla, un valle o río seco que el agua baña en la temporada de lluvias y en el que brota la vegetación. Para el plural usamos *wadis*.

obra de Hameida reelabora la experiencia histórica del pueblo saharaui y la proyecta en un espacio literario donde lo íntimo y lo colectivo se entrelazan.

3. AISHA, LEILA, NAIMA: VOCES FEMENINAS TRENZADAS

3.1. LEILA: EL EXILIO Y LA ACACIA

La voz de Leila, la abuela, abre una de las hebras fundamentales de *Flores de papel*: la del exilio forzado y la ruptura del nomadismo saharaui. Su trayectoria vital condensa el tránsito desde la libertad del desierto hasta la sedentarización en casas de adobe y, finalmente, el desplazamiento a los campamentos de refugiados. La pregunta que formula –«¿Puede una acacia sobrevivir si extirpan sus raíces?» (Hameida 2025: 51)– se erige en metáfora central del relato: la acacia, árbol resistente en condiciones extremas, simboliza la permanencia de la identidad saharaui en medio de la violencia colonial y del desarraigo. Como recuerda Zaim Allal en su poema «Hojas de acacia»³, esta especie no solo representa la resistencia a la aridez, sino también la esperanza de regeneración en un territorio hostil, convirtiéndose en emblema cultural de continuidad y pertenencia (Allan 2024: 145).

La experiencia de Leila está narrada en tercera persona, lo que confiere a su voz un carácter de archivo y de memoria transmitida, más que de confesión inmediata, que refuerza su función narrativa. Este procedimiento contrasta con lo que Georgina Skłodowska (1992) identifica como el rasgo distintivo del testimonio latinoamericano –la primera persona que habla en nombre de un “nosotros”–, y subraya en cambio el carácter coral y colectivo de la novela de Hameida. Al situar a Leila en una tercera persona, Hameida adopta una perspectiva que no implica distancia emocional, sino una forma de mediación narrativa: la experiencia personal se integra así en un relato histórico compartido, donde la memoria individual se convierte en memoria cultural. Desde este enfoque, la narración enfatiza su dimensión simbólica: más que una figura individual, Leila encarna a toda una generación de mujeres obligadas a abandonar la movilidad nómada y aceptar una sedentarización impuesta como una cárcel. Su mirada «acostumbrada al horizonte del desierto» contrasta con la rigidez de las paredes de adobe, y su desarraigo se convierte en metáfora del pueblo arrancado de su tierra.

En el relato de Leila, el cuerpo femenino aparece como territorio atravesado por la violencia cultural. La ablación, a la que se alude con brevedad –«no recuerda cuándo se la hicieron» (Hameida 2025: 56)–, inscribe en su memoria una marca de subordinación que atraviesa generaciones. Sin embargo, la resistencia de Leila no se expresa en la confrontación directa, sino en la perseverancia silenciosa de sostener la vida familiar y transmitir valores. Aquí adquiere relevancia la práctica comunitaria del *twiza*⁴, entendida como la unión de mujeres para realizar tareas colectivas, que en la novela simboliza la energía compartida para sobrellevar el peso del exilio. El activismo de Leila, por tanto, no

³ El poema «Hojas de acacia» de Zaim Allal se cita a partir de la traducción al inglés incluida por Joanna Allan en *Saharan Winds: The Cultural Politics of the Western Sahara* (2024). Allan aclara que se trata de una versión libre y no oficial del texto original en árabe *hassanía*.

⁴ Una *twiza* es un día de trabajo colectivo, una expresión de solidaridad entre mujeres. Ellas se unen y ayudan a la más necesitada a coser su nueva jaima si acaba de formar familia, o a repararla y levantarla si el viento la ha descuartizado.

es visible en las formas clásicas de la militancia, sino en el cuidado cotidiano, en la transmisión de la memoria y en la construcción de un hogar donde persiste la idea de «siempre juntas» (28).

La figura de Leila permite así repensar el papel de la mujer en el relato histórico y literario. Su resistencia, aparentemente pasiva pero sostenida en la continuidad de los gestos cotidianos –cuidar, esperar, recordar–, revela una dimensión política en sí misma, pues encarna lo que Beverley (2004) denomina «el valor de la voz subalterna»: un modo de hacer presente aquello que ha sido relegado al silencio. Esa resistencia desde lo íntimo, ejercida desde los márgenes del espacio público, se convierte en una forma de persistencia. Si en los capítulos de Aisha la segunda persona busca la complicidad del lector, en Leila la tercera persona refuerza la condición de archivo, de memoria enraizada que se transmite como herencia. En ese cruce de voces, *Flores de papel* muestra cómo la mujer saharaui no solo resiste, sino que funda comunidad a través de la palabra, la memoria y la vida cotidiana.

3.2. NAIMA: EL ACTIVISMO Y EL CUIDADO

La figura de Naima, madre de la narradora, encarna la dimensión más explícitamente política de *Flores de papel*, aunque su activismo no se limita a la militancia armada, sino que se manifiesta también en el ámbito del cuidado. Enfermera de formación, su labor se basa en el cruce entre la sanación de los cuerpos heridos por la guerra y el sostenimiento de la vida cotidiana en los campamentos. Naima siempre tenía sus manos ocupadas, cosiendo heridas o preparando té, subrayando cómo la práctica del cuidado deviene al mismo tiempo gesto íntimo y acción política. Esta doble función conecta con lo que Joan Tronto (1993) conceptualiza como «ética del cuidado»: un marco que desborda lo privado y constituye una dimensión central de la ciudadanía y de la resistencia.

La narración en tercera persona otorga a Naima un carácter que transciende lo individual: su historia, enmarcada en la militancia y el activismo, condensa la experiencia de una generación de mujeres saharauis que sostuvieron la revolución desde la retaguardia. De este modo, su voz adquiere un carácter colectivo, no tanto por la forma narrativa como por la función simbólica que cumple dentro del relato, al encarnar lo que Beverley (2004) define como la aspiración del testimonio a representar una conciencia común más que una biografía personal. Naima representa a las mujeres que, en medio de los bombardeos con napalm y fósforo blanco, sostuvieron la supervivencia de sus comunidades. Su cuerpo, atravesado por el dolor del parto, las enfermedades y el cansancio, se convierte en símbolo de lo que Paul B. Preciado (2008) denominaría un «cuerpo político», en el que la biografía individual se entrelaza con la historia de un pueblo.

El activismo de Naima se articula en torno a la jaima, espacio que en la novela aparece no solo como refugio, sino como microcosmos político. Allí, mujeres y niñas aprenden valores de resistencia, transmiten la lengua *hassanía* (el árabe saharaui) y ejercen lo que Allan (2019) ha descrito como una «resistencia silenciada»: un activismo no siempre visible, pero profundamente eficaz para sostener las luchas de largo aliento. En palabras de la narradora, en la jaima no solo se sobrevivía, se conspiraba con agujas, canciones y relatos, «En la jaima reina la complicidad» (Hameida 2025: 117). De este modo, la jaima deviene archivo vivo, lugar donde la memoria y el futuro se trenzan a través de lo cotidiano.

Naima encarna también una forma de estoicismo que recuerda a la filosofía clásica, en tanto convierte la adversidad en oportunidad de fortaleza. «Naima intenta mostrarse como la mujer independiente que quiere ser» (147), se afirma, señalando que su

resistencia radica en transformar el dolor en ejemplo. En este sentido, la obra vincula el activismo femenino con una pedagogía emocional: no solo sanar heridas, sino enseñar a resistir con dignidad. Aquí se entrelazan la ya citada noción gramsciana de «horizonte de emancipación» y la epistemología nómada, pues el cuidado cotidiano se proyecta como práctica emancipadora en un contexto de movilidad forzada y de precariedad estructural.

Así, el personaje de Naima muestra cómo el activismo en *Flores de papel* se despliega no solo en la lucha armada o en la protesta pública, sino en el cuidado, en la transmisión cultural y en la persistencia de la vida. Frente a la violencia colonial y patriarcal, Naima afirma que «resistiremos, pero con alegría» (122), condensando la ética de un pueblo que ha sabido convertir el dolor en motor de esperanza colectiva.

3.3. AISHA: LA DIÁSPORA Y LA PALABRA

Aisha, la nieta, constituye la voz más íntima y a la vez más innovadora de *Flores de papel*. Su relato, escrito en segunda persona interpela directamente al lector y lo convierte en cómplice del acto testimonial. Esta elección estilística produce un efecto doble. Por un lado, refleja la fractura identitaria de Aisha, dividida entre geografías, lenguas y genealogías: al dirigirse a sí misma como “tú”, la narradora escenifica una escisión del yo: la voz que narra y la voz narrada ya no coinciden, lo que traduce literariamente la experiencia de una identidad diáspórica y desplazada. La segunda persona funciona así como un desdoblamiento interior, un diálogo con la propia memoria desde la distancia que impone el exilio. Por otro, abre un espacio ético en el que la experiencia diáspórica se comparte como si fuera también nuestra, invitando a ocupar ese lugar de desarraigado. Frente a la tercera persona de Leila y Naima, que transmite memoria y archivo, la voz de Aisha reclama complicidad, traza un puente afectivo y sitúa a quien lee dentro de la diáspora, haciéndolo partícipe de su incertidumbre. En este sentido, *Flores de papel* puede leerse como una historia ficcional con carga histórica, donde la experiencia individual se convierte en una labor de reconstrucción colectiva de la memoria saharaui.

La historia de Aisha condensa el dilema de toda identidad migrante: crecer entre lenguas que no se superponen plenamente, entre países que la aceptan de forma parcial y con la herida de un origen siempre inaccesible. En su relato, Italia y España aparecen como escenarios de racismo, contradicciones y distancia respecto a sus raíces, pero también como lugares de posibilidad donde la palabra literaria deviene refugio. El personaje inspirado en la propia autora recuerda: «¿Por qué no puedo ser de aquí y de allí?» (131), revelando el desgarro de una identidad en tránsito que puede entenderse, en un sentido simbólico, como una condición liminar –es decir, de umbral y redefinición del yo (Turner 1969: 102-103)–. Aunque esta experiencia podría evocar el esquema tripartito de los ritos de tránsito (Van Gennep 1909; Turner 1969), *Flores de papel* traslada dicho modelo desde el terreno ritual al literario. La transformación de Aisha no depende de una ceremonia social ni de la validación comunitaria, sino de un proceso narrativo en el que la escritura misma se convierte en acto de paso: del exilio a la palabra, del silencio a la agencia. Lejos de culminar en la reincorporación a un orden previo, la liminalidad se reformula como espacio de subjetivación y potencia creativa, generadora de agencia y de voz.

Esta lectura se alinea con las perspectivas feministas contemporáneas de Judith Butler (2006) y Fedra Cuestas (2016), para quienes las identidades precarias o no plenamente reconocidas no suponen carencia, sino condición de posibilidad para nuevos modos de existencia y resistencia. Desde esta perspectiva, la experiencia liminar de Aisha puede leerse como una práctica de reconfiguración identitaria semejante a las *borderlands* de

Anzaldúa (1987) –espacios fronterizos donde las identidades mestizas se reinventan desde el conflicto– o a las subjetividades nómadas de Braidotti (1994), que conciben el desplazamiento como una forma de conocimiento encarnado. En esa misma línea, la novela converge con la visión de Paul Gilroy (1993) sobre el *Black Atlantic*, entendido como un ámbito de intercambio y reinención donde la identidad diaspórica deja de ser ausencia para devenir práctica viva de relación y movimiento.

De este modo, *Flores de papel* transforma el desgarro del exilio en una forma de pertenencia móvil y relacional. A través de Aisha, la novela muestra que la identidad diaspórica no se limita a la nostalgia del origen, sino que se redefine en el movimiento y en la creación literaria. Aisha no es únicamente heredera de un legado saharaui, sino también parte de una genealogía afro-ibérica y afro-iberoamericana, donde las mujeres escritoras articulan la memoria de la diáspora a través de la literatura.

La ficción desempeña aquí un papel crucial. Frente a la imposibilidad de narrar plenamente la pérdida y el desarraigamiento, Aisha inventa un personaje, Marco, que representa el refugio afectivo y la posibilidad de recomponer la identidad fragmentada. Este recurso literario, más que un escapismo, funciona como estrategia de resistencia cultural: el acto de narrar lo que falta equivale a hacerlo presente. Como señala Georgina Skłodowska (1992), la ficción en el testimonio no resta veracidad, sino que otorga densidad simbólica a lo ausente, y en *Flores de papel* esta invención adquiere la fuerza de un activismo literario que no se conforma con la memoria heredada, sino que crea mundos posibles. En este sentido, la novela puede leerse como un testimonio colectivo no tanto por su vínculo biográfico, sino por su función representativa: al entrelazar tres voces femeninas –Leila, Naima y Aisha–, la obra reconstruye la historia del pueblo saharaui desde una perspectiva íntima, donde la experiencia personal se convierte en vehículo de memoria histórica y denuncia política. Así, el testimonio no reside en el “yo”, de la autora, sino en la comunidad que su palabra convoca.

En Aisha confluyen, además, las tensiones entre la tradición recibida y la emancipación buscada. Educada en una cultura que exigía «ser una buena mujer saharaui», la narradora confiesa su rebeldía frente a los mandatos de género, pero al mismo tiempo reconoce la fuerza de la herencia materna y de la abuela. Esa ambivalencia se expresa en su relación con la lengua: el *hassanía* como raíz, el árabe como horizonte cultural, el español como lengua de escritura y el italiano como lengua de infancia. Tal poliglosia refleja lo que Glissant (1990) denominó la «poética de la relación», un entramado lingüístico que resiste a la homogeneidad y que convierte la literatura en espacio de traducción, negociación y supervivencia.

A través de Aisha, la novela alcanza su dimensión más consciente de sí misma: la palabra se convierte en acción política, en activismo a través de la literatura. La narración comienza y termina con su voz, cerrando un círculo que devuelve a la generación joven la responsabilidad de prolongar la memoria. Como afirma en uno de los pasajes más reveladores: «la guerra ya nos ha robado bastante; no podemos dejar que nos robe también la alegría de vivir» (Hameida 2025: 122). En esta frase se condensa la ética de la resiliencia: resistir no es solo persistir en el dolor, sino sostener la esperanza y afirmar la vida en medio de la pérdida. Aisha encarna, así, la dimensión más radical de *Flores de papel*: la de transformar el desarraigamiento en palabra, y la palabra en una forma de emancipación colectiva.

Las tres voces femeninas que sostienen *Flores de papel* trazan, por tanto, una trenza narrativa donde se entrelazan exilio, activismo y diáspora. Leila encarna la memoria del desarraigamiento y la fuerza silenciosa de la comunidad; Naima, el activismo desde el cuidado

y la resistencia cotidiana; y Aisha, la palabra como lugar de reconstrucción identitaria en la diáspora. Si cada una de ellas refleja un aspecto del ser mujer saharaui en distintos contextos históricos, juntas componen un mosaico polifónico que no pretende representar la totalidad de la historia saharaui, sino recrear una memoria afectiva y colectiva que emerge desde lo personal y lo femenino. De este modo, la novela transforma la vivencia individual en un espacio simbólico de diálogo entre generaciones y en una forma literaria de resistencia cultural. Paralelamente, estas voces no flotan en un vacío: están íntimamente ligadas a los paisajes del desierto, a los espacios de la jaima, a los cuerpos que portan marcas de violencia y cuidado, y a las fuerzas naturales –el viento, la luna, las estrellas– que configuran la memoria y el horizonte. Es en esa intersección entre voces, cuerpos y territorios donde la novela despliega su dimensión estética y política, permitiendo que la literatura se convierta en activismo encarnado.

4. ESPACIOS, CUERPOS Y PAISAJES

En *Flores de papel*, los espacios del desierto, los cuerpos de las mujeres y los paisajes que los rodean no constituyen meros escenarios, sino dimensiones activas de la memoria y la resistencia. La novela muestra cómo los territorios físicos y simbólicos se inscriben en la subjetividad femenina y cómo, a través de ellos, se articula una forma de activismo cultural que conjuga lo íntimo y lo colectivo.

El espacio del desierto aparece representado como un lugar de libertad y arraigo frente a la sedentarización forzada en los campamentos o en las casas de adobe. Para Leila, acostumbrada al horizonte sin límites, las paredes constituyen una prisión, mientras que el desierto abierto encarna la memoria de un pasado nómada y de una identidad vinculada a la movilidad. Este contraste recuerda lo que Allan (2024) denomina «epistemología nómada», un saber nacido de la trashumancia y de la relación con la incertidumbre. En la novela, las referencias a las estaciones, la luna o las estrellas no son meramente decorativas, sino que reproducen una cosmovisión donde el tiempo se mide de acuerdo con la naturaleza y no con calendarios impuestos. De este modo, el espacio natural se convierte en archivo cultural y político, capaz de resistir los intentos de borrado colonial.

El cuerpo de las mujeres, por su parte, es representado como territorio de inscripciones dolorosas pero también como espacio de cuidado y de transmisión. Leila porta la marca de la ablación, inscrita en su infancia como huella de una tradición patriarcal que atraviesa generaciones. Naima, en cambio, encarna el cuerpo como cuidado y como activismo: su trabajo como enfermera y su maternidad ponen en evidencia una resistencia que no se ejerce con las armas, sino con la persistencia de sostener la vida. A través de ellas se evidencia lo que Rita Segato (2013) ha definido como la «pedagogía de la残酷», pero también su reverso: la pedagogía de la resistencia que surge de la comunidad femenina. El uso de la *henna* en la novela, práctica estética y ritual, inscribe en el cuerpo femenino una memoria de continuidad cultural que convierte la piel en superficie narrativa.

El paisaje, en cambio, introduce una dimensión estética y simbólica que excede la materialidad del espacio. El horizonte abierto del desierto es percibido como metáfora de libertad y esperanza, mientras que los elementos naturales –la acacia, las estrellas, la luna– condensan significados culturales y afectivos. El viento, y en particular el siroco, ocupa un lugar destacado en esta poética. Su fuerza devastadora funciona como metáfora del intento de borrar la memoria y dispersar a la comunidad; pero también, siguiendo la lectura de Allan (2024) sobre la poesía saharaui, el viento se transforma en archivo sensorial

que guarda la memoria del pueblo en exilio. En *Flores de papel*, el paisaje recuerda que la identidad saharaui no se fija en fronteras estáticas, sino que se desplaza, resuena y persiste más allá de los límites impuestos por la colonización y el despojo.

En suma, los espacios físicos y los paisajes simbólicos, junto con los cuerpos femeninos, no son elementos secundarios, sino actores fundamentales de la narrativa y del activismo literario. El desierto como espacio de supervivencia, el horizonte como paisaje emancipador, el cuerpo como territorio de memoria y resistencia, y el viento como archivo de lo vivido constituyen ejes que permiten comprender cómo lo natural y lo humano se entrelazan en una misma lógica de supervivencia. A través de ellos, *Flores de papel* proyecta una poética de la resistencia en la que las mujeres, lejos de ser víctimas pasivas, se presentan como guardianas de la vida, del territorio y de la palabra.

4.1. ESPACIOS DEL DESIERTO

«El desierto jamás me traiciona» (Hameida 2025: 202). Con esta afirmación, *Flores de papel* sitúa al desierto como un espacio de fidelidad y arraigo frente a la inestabilidad del exilio y la precariedad de los campamentos de refugiados. El desierto no es descrito únicamente como geografía árida, sino como un lugar ontológico que sostiene la identidad saharaui, un «espacio de libertad» que contrasta con la sensación de encierro en las casas de adobe, donde Leila siente que «los muros, herméticos y nada flexibles, la obligan a renunciar a la vida en movimiento» (49). La novela recupera así la experiencia del nómada como forma de vida ligada a la movilidad, a la lectura de los ciclos naturales y a un vínculo profundo con la tierra.

Este espacio adquiere un carácter epistémico. Como recuerda Allan (2024), la poesía saharaui se funda en «lo que sabe el viento», una epistemología nómada que concibe el conocimiento desde la movilidad y la incertidumbre. En la obra, la referencia a las estaciones, la luna y las estrellas reproduce esta cosmovisión, en la que el tiempo se mide por los ritmos de la naturaleza y no por calendarios impuestos. El desierto se convierte en archivo cultural: en sus dunas y *wadis* residen las memorias de tránsito, las rutas de la trashumancia y las huellas de quienes lo habitan.

Al mismo tiempo, el espacio del desierto funciona como horizonte político. Desde la perspectiva gramsciana, el horizonte no es una mera línea geográfica, sino un lugar de proyección emancipadora, una utopía que articula la voluntad colectiva (Gramsci 1971). En *Flores de papel*, el horizonte del desierto condensa tanto la nostalgia por la tierra perdida como la aspiración a la autodeterminación. Para Leila, ese horizonte es memoria y libertad; para Naima, es lucha revolucionaria; para Aisha, es búsqueda de identidad en la diáspora. Así, el espacio del desierto, al mismo tiempo concreto y metafórico, conjuga memoria, resistencia y esperanza.

En suma, el desierto en *Flores de papel* no constituye un decorado pasivo, sino un agente activo que sostiene la identidad colectiva. Espacio de libertad frente al encierro, archivo cultural frente al olvido, horizonte emancipador frente al despojo, el desierto confirma que la literatura de Hameida convierte el paisaje natural en categoría política y cultural. En él, las mujeres saharauis encuentran no solo un refugio de pertenencia, sino también un lugar desde el que enunciar su resistencia.

4.2. CUERPO, HERIDA Y SANACIÓN

En *Flores de papel*, el cuerpo de las mujeres saharauis se erige como un territorio simbólico en el que se inscriben tanto las marcas de la violencia como los signos de la continuidad cultural. Leila condensa la transmisión silenciosa del dolor y la normalización de la violencia sobre los cuerpos femeninos, convertidos en depositarios de una historia colectiva de control y resistencia. Naima enfrenta el desgaste físico del trabajo y del activismo incluso en los últimos meses de embarazo, recordando que su cuerpo, agotado y al mismo tiempo fértil, es atravesado por la guerra y por la urgencia de sostener la vida. La llegada de su hija Aisha coincide con el alto el fuego, como si el propio nacimiento simbolizara una frontera temporal: la guerra no concluye, pero la vida se abre paso.

Sin embargo, los cuerpos en la novela no aparecen únicamente como víctimas de la violencia, sino también como lienzos de resistencia y espacios de celebración. El carácter comunitario del cuerpo se actualiza en el contacto físico entre mujeres, en el cuidado mutuo y en la transmisión de gestos y saberes. Peinar, trenzar el cabello o aplicar la *henna* se presentan como actos de intimidad compartida que, más allá de la estética, reafirman la unión intergeneracional y la continuidad cultural: «Destacan las flores y las geometrías dibujadas sobre tus manos con la henna. Sentada sobre una duna, tus brazos arrullan con fuerza al niño» (Hameida 2025: 132). Este gesto poético confirma cómo las manos tatuadas de *henna* o los cabellos entrelazados son formas de escritura sobre la piel: un archivo corporal que inscribe pertenencia, genealogía y deseo de futuro.

Esta dimensión corporal conecta con una metáfora central en la novela: la rosa de Jericó:

La rosa de Jericó es como una flor de papel, sin humedad se arruga y queda desnuda de hojas y flores. Resiste, en una especie de letargo mortal, esperando la codiciada humedad del desierto. Y es que, el roce de una sola gota de agua, una simple lágrima, la hace volver a abrir sus espinosas ramas en forma de abrazo dispuesta a engullir el sol de su entorno (8).

La prosa de Hameida en este fragmento adopta un tono poético y sensorial, donde la imagen de la flor que «se arruga» y «aguarda la humedad» condensa la tensión entre fragilidad y persistencia que recorre toda la obra. El verbo «engullir», cargado de fuerza vital, introduce una inversión significativa: frente al sol –símbolo de aridez y de dominio–, la flor femenina no se limita a sobrevivir, sino que asimila su entorno y lo transforma. Esa ansia de «engullir el sol» puede leerse como una metáfora del deseo de reappropriación, del impulso de absorber la luz que antes quemaba. El cuerpo femenino, como esta flor, parece quebrarse bajo la violencia y la precariedad, pero permanece latente, dispuesto a renacer ante el contacto comunitario o afectivo. Así, tanto la rosa como los cuerpos de las protagonistas simbolizan una resistencia en suspensión, un renacimiento constante que recuerda al ciclo primaveral en el que Aisha decide emprender su viaje.

Estos gestos cotidianos dialogan con la noción de cuerpo-territorio desarrollada por los feminismos comunitarios latinoamericanos (Cabral 2010; Paredes 2017). En *Flores de papel*, el cuerpo femenino es el primer espacio de soberanía, inseparable del desierto al que pertenece. Al igual que el territorio físico, el cuerpo es marcado por la violencia, pero también regenerado por los rituales comunitarios que lo resignifican. Las trenzas, los tatuajes de *henna*, los roces entre pieles o la evocación de la rosa de Jericó constituyen así mapas simbólicos de resistencia: huellas de una cultura que se niega a desaparecer pese al exilio y la diáspora.

La novela muestra que, frente al intento colonial y patriarcal de borrar memorias, las mujeres hacen del cuerpo un archivo y un territorio de lucha. En esa medida, la dimensión corporal se convierte en un lenguaje que combina dolor y alegría, herida y celebración. La resistencia saharaui, entonces, no se expresa solo en la arena del desierto o en los campamentos de refugiados, sino también en los cuerpos vivos, tatuados, trenzados, maternales y renacientes –como la rosa de Jericó– que sostienen, celebran y renuevan la memoria de un pueblo.

5. LENGUAJE Y RECURSOS NARRATIVOS

En *Flores de papel*, el lenguaje no se limita a vehicular una historia, sino que actúa como dispositivo político y cultural capaz de transformar la experiencia íntima en memoria colectiva. La novela se inscribe en la tradición testimonial, pero la reconfigura a través de estrategias narrativas que entrelazan memoria, documento y ficción. Como sostiene Georgina Skłodowska (1992: 45), la hibridez del testimonio “ficcionalizado” no resta veracidad, sino que otorga densidad a lo ausente y lo indecible. Esta dimensión se hace explícita en la afirmación de Aisha: «en la ficción encontraste la forma de saciar los deseos» (Hameida 2025: 129), que convierte la escritura en un ejercicio de reparación simbólica y en una forma de imaginar mundos posibles.

Uno de los gestos más innovadores es el uso de la segunda persona en los capítulos de Aisha, frente a la tercera persona que organiza las voces de Leila y Naima. Esta estrategia poco frecuente produce un doble efecto: refleja la fractura identitaria de Aisha –situada entre lenguas, países y genealogías– y, al mismo tiempo, interpela al lector de manera directa. Como ha señalado Joanna Allan (2024), esta voz interactiva o empática constituye una forma de complicidad ética que transforma al receptor en partícipe del acto testimonial. De este modo, *Flores de papel* confirma la dificultad que advertía Spivak (1988) respecto a la representación del subalterno, pero ofrece una solución literaria: la voz híbrida de Aisha reclama ser escuchada no desde la distancia, sino desde la cercanía afectiva.

El lenguaje de la obra no solo se articula en torno a las voces narrativas, sino también en torno a su inscripción sensorial y cultural. La incorporación de términos en *hassanía* –*melfas*⁵, piedra de kohl, ritual del té, léxico de la enfermedad y del cuidado– enlaza el ámbito doméstico con el archivo cultural, introduciendo en la lengua colonial (el español) los registros de la experiencia saharaui. En este sentido, la obra encarna lo que Alison Phipps (2016: 87) identifica como la dimensión política del testimonio femenino: una práctica de resistencia que enlaza lo íntimo y lo colectivo, y que convierte el detalle cotidiano en un acto de memoria. La alternancia lingüística opera como una poética de la traducción y de la supervivencia: el *hassanía* resiste dentro del castellano como huella de lo irrenunciable.

La temporalidad también se construye a través del lenguaje poético. Las estaciones del año, vinculadas al ritmo del desierto, funcionan como cronología cultural alternativa frente a los calendarios coloniales. Que Aisha decida marcharse en primavera resulta especialmente significativo: no se trata solo de un dato anecdotico, sino de una metáfora de renacimiento y tránsito. La primavera es aquí un horizonte de transformación, en la medida en que vincula la biografía individual con los ciclos naturales, recuperando lo que

⁵ Vestimenta de las mujeres saharauis.

Allan (2024) ha denominado epistemología nómada: un saber fundado en la movilidad y la incertidumbre.

El contraste entre las estrellas del desierto y la luz eléctrica europea se convierte en otra figura central. Mientras que en el Sáhara la orientación vital se guía por los astros –los faros naturales que iluminan el destino y que transmiten una cosmovisión ancestral–, en Europa la protagonista se enfrenta a un exceso de luz artificial que, lejos de guiar, desorienta. Este contraste puede leerse como una metáfora del colonialismo energético y lumínico, en el sentido contemporáneo del término (Daggett 2019), pero también resuena con la crítica de Pier Paolo Pasolini (1975) al «nuevo fascismo de la luz»: una modernidad que, al iluminarlo todo, borra el misterio del cielo y disuelve los vínculos simbólicos con la naturaleza. Frente a ello, *Flores de papel* afirma que las estrellas, como archivo natural, preservan un conocimiento situado que resiste a la homogeneización.

El cuerpo, finalmente, se convierte en otro lenguaje fundamental. La frase «El cristal se hace añicos, es como una alegoría de la herida dentro de ti» (Hameida 2025: 132) condensa la fractura íntima de las protagonistas y, al mismo tiempo, la fragmentación de una identidad colectiva sometida al despojo. Pero el cuerpo no es solo herida, también se transforma en superficie de continuidad cultural y de resistencia. Las palabras pronunciadas por Leila, «cuando se rozan las pieles, se igualan los abuelos» (134), iluminan el carácter genealógico del cuerpo como espacio de transmisión y archivo. Prácticas como el peinado, las trenzas o la *henna* aparecen en la novela como inscripciones de memoria en la piel, gestos comunitarios que convierten el cuerpo en un mapa de pertenencia. En este sentido, la obra dialoga con la categoría de cuerpo-territorio (Cabral 2010; Paredes 2008), mostrando cómo tanto el desierto como la piel de las mujeres son espacios violentados, pero también resignificados como territorios de memoria y de resistencia.

En suma, el lenguaje de *Flores de papel* se construye en varios niveles: la hibridez entre testimonio y ficción, la alternancia de voces con especial relevancia de la segunda persona, la incorporación de términos en *hassanía* como archivo cultural, la temporalidad marcada por las estaciones y la oposición entre estrellas y luz eléctrica como metáfora del colonialismo energético. En todos estos registros, el lenguaje se convierte en acción: un activismo literario que transforma la memoria en palabra y la palabra en horizonte de emancipación.

6. CONCLUSIÓN

Flores de papel de Ebbaba Hameida se inscribe en la tradición testimonial, pero desplaza las fronteras del género al articular un relato híbrido en el que realidad y ficción se entrelazan como hebras de una misma trenza. El testimonio aquí no es mera crónica, sino un espacio de mediaciones donde la palabra busca representar lo ausente, narrar lo indecible y producir variaciones imaginarias capaces de saciar los deseos, como afirma Aisha (Hameida 2025: 156). De este modo, la novela muestra cómo el activismo se transforma en literatura: al trasladar la acción política al plano simbólico, convierte la denuncia en relato, la resistencia en metáfora y la memoria en una forma de creación estética. La obra confirma, en este sentido, que cuando lo real deviene complejo, la literatura multiplica sus recursos y convierte la escritura en un dispositivo de resistencia cultural.

Desde esta perspectiva, la obra se relaciona con otras narrativas de la diáspora magrebí en lengua española y catalana –como *De Nador a Vic* (2004) de Laila Karrouch y *Jo també sóc catalana* (2004) de Najat El Hachmi–, que también indagan en la construcción

identitaria femenina desde la experiencia migrante. Como señalan Santana (2015) y Codina (2017), ambas recurren a la escritura testimonial y al registro confesional para articular una subjetividad en tránsito entre lenguas y culturas. Hameida, en cambio, desplaza el eje del yo autobiográfico hacia una polifonía coral, donde tres generaciones de mujeres saharauis encarnan una genealogía compartida que vincula memoria, exilio y activismo.

El análisis de los espacios, los cuerpos, los paisajes y los recursos lingüísticos muestra que el activismo en *Flores de papel* no se ejerce únicamente en la esfera pública, sino que se transforma en literatura mediante prácticas narrativas que convierten el dolor en archivo, la memoria en estética y la palabra en acción política. Leila encarna la memoria del exilio y la fortaleza comunitaria; Naima, el activismo desde el cuidado y la continuidad; Aisha, la palabra diáspórica que se abre a nuevas genealogías afro-ibéricas e ibero-africanas. Juntas configuran una polifonía femenina que hace del relato íntimo un mosaico colectivo.

La obra dialoga, además, con la tradición oral saharauí en la que, como recuerda Bahia Mahmud Awah (2011: 84), «las bibliotecas son humanas» y el conocimiento se transmite a través de poetas, sabios y narradores. *Flores de papel* recupera esta dimensión performativa de la palabra al entrelazar memoria y ficción, y al situar en el centro las voces femeninas que sostienen el archivo vivo de un pueblo en riesgo de olvido. Así, la novela no solo documenta, sino que prolonga esa transmisión cultural al reescribirla en clave contemporánea y ficcional.

Responder a las preguntas que guiaron este estudio permite visibilizar el alcance político de la obra. El activismo se transforma en literatura al materializarse en imágenes, voces y metáforas –la acacia, el desierto, el siroco– que reconfiguran la experiencia saharauí como estética de resistencia. La narrativa de mujeres saharauis, puesta en relación con las producciones afro-ibéricas y afro-iberoamericanas, muestra que la literatura no es un mero reflejo de la realidad, sino una intervención activa sobre ella: un lenguaje capaz de curar heridas, de conservar la memoria frente al borrado colonial y de proyectar horizontes de emancipación.

De forma sucinta, puede trazarse una cartografía literaria transnacional con otras autoras que, desde contextos diversos, convierten la escritura en una práctica de activismo cultural. En *La bastarda* (2016), Trifonia Melibea Obono reescribe la tradición patriarcal fang desde el deseo y la corporalidad femenina, desafiando las estructuras heredadas de autoridad. Yolanda Arroyo Pizarro, en *Las negras* (2016), reivindica los cuerpos afrocaribeños como archivos vivos de una memoria histórica negada, mientras que Mayra Santos-Febres, en *Pez de vidrio* (2001), explora la transgresión de los géneros –literarios y sexuales– como vía de emancipación simbólica. Carmen L. Montañez, en *Pelo bueno, pelo malo* (2016), confronta los discursos raciales y de belleza impuestos por el colonialismo, convirtiendo la estética en una forma de resistencia política. Remei Sipi Mayo, por su parte, reivindica desde el ensayo y la narrativa la voz de las mujeres africanas en España, trazando una genealogía afrofeminista que desmantela estereotipos y amplía las fronteras del activismo literario. Finalmente, Esther Bendahan, en algunas de sus obras como *Tetuán* (2016), amplía este mapa al explorar la memoria sefardí y el desarraigo desde una sensibilidad magrebí y femenina: su escritura recupera la casa, la lengua y el rito como lugares de resistencia afectiva, demostrando que la memoria puede ser también una forma de acción. Todas estas autoras, entre muchas otras que por cuestión de extensión no es posible mencionar aquí, articulan una poética de la reparación: sus textos no solo relatan la herida, sino que la reescriben desde el deseo de sanar. En sus páginas, la literatura se

erige como un lenguaje capaz de curar, conservar la memoria frente al borrado colonial y proyectar horizontes de emancipación.

En definitiva, *Flores de papel* revela que en la palabra –tejida como una trenza, tatuada como *henna* sobre la piel– se condensa la fuerza de un activismo que resiste, denuncia y, al mismo tiempo, imagina futuros posibles. El desenlace de la novela aporta la imagen más clara de esta potencia emancipadora. Un aplauso irrumpe cuando el avión se posa sobre tierra firme. Aisha desenreda la *melfa* –vestido tradicional de la mujer saharaui– que la ha cobijado durante la noche entre las nubes y piensa: «Soy de aquí» (Hameida 2025: 151). El reencuentro con los olores, las voces y el calor del desierto sana provisionalmente las heridas de un corazón prófugo. Sin embargo, la fragilidad de su cuerpo frente al clima la obliga a regresar a Europa, donde descubre que la diáspora también puede ser un lugar de enunciación política. Desde allí, con la palabra como única patria posible, Aisha transforma la herida en voz y la voz en altavoz de la causa de su pueblo. Frente al silencio y al olvido, la literatura se convierte en el único territorio inviolable: un espacio capaz de frenar el siroco que pretende enterrar la memoria saharaui bajo dunas ajenas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Agudo, Alejandra (2025), «Descubrí que a mi madre la bombardearon con napalm», *El País*, 29 de enero de 2025, p. 48.
- Allan, Joanna (2019), *Silenced Resistance: Women, Dictatorships, and Genderwashing in Western Sahara and Equatorial Guinea*, Madison, University of Wisconsin Press.
- (2024), *Saharan Winds: Energy Systems and Aeolian Imaginaries in Western Sahara*, Morgantown, WVU Press.
- Anzaldúa, Gloria (1987), *Borderlands / La Frontera: The New Mestiza*, San Francisco, Aunt Lute Books.
- Arroyo Pizarro, Yolanda (2012), *Las negras*, San Juan de Puerto Rico, Boreales.
- Awah, Bahia Mahmud (2011), «Literatura oral y transmisión en el Sáhara», en VV.AA., *Literatura oral y transmisión en el Sáhara*, Madrid, Bubok, pp. 79-92.
- Bendahan, Esther (2016), *Tetuán*, Madrid, Editorial Confluencias.
- Beverley, John (2004), *Testimonio. On the Politics of Truth*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Boicha, Limam (2012), *Ritos de jaima*, Madrid, Bubisher Ediciones.
- Braidotti, Rosi (1994), *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*, New York, Columbia University Press.
- Butler, Judith (2006), *Deshacer el género*, trad. de Patricia Soley-Beltrán, Barcelona, Paidós.
- Cabnal, Lorena (2010), «Acercamiento a la construcción de la propuesta de pensamiento epistémico de las mujeres indígenas feministas comunitarias de Abya Yala», en *Feminismos diversos: el feminismo comunitario*, Madrid, ACSUR-Las Segovias, pp. 11-25.
- Cuestas, Fedra (2016), «La precariedad como potencia: corporalidades femeninas y escritura en el margen», *Revista de Estudios Feministas*, 24, 2, pp. 321-340.
- Daggett, Cara New (2019), *The Birth of Energy: Fossil Fuels, Thermodynamics, and the Politics of Work*, Durham and London, Duke University Press.
- El Hachmi, Najat (2004), *Jo també sóc catalana*, Barcelona, Columna.
- Gilroy, Paul (1993), *The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness*, London, Verso.
- Glissant, Édouard (1990), *Poétique de la relation*, Paris, Gallimard.
- Gramsci, Antonio (1971), *Cuadernos de la cárcel*, México D.F., Era.

- (2025), *Horizontes de emancipación. Los escritos tempranos (1916-1919)*, trad. Patricia Carina Dipp, Barcelona, Editorial Ariel.
- Gugelberger, Georg M. y Kearney, Michael (1991), «Voices for the Voiceless: Testimonial Literature in Latin America», *Latin American Perspectives*, 18, 3, pp. 3-14.
- Hameida, Ebbaba (2025), *Flores de papel*, Barcelona, Ediciones Península.
- Karrouch, Laila (2004), *De Nador a Vic*, Barcelona, Columna.
- Montañez, Carmen L. (2016), *Pelo bueno, pelo malo*, Bloomington, Palibrio.
- Moya, Conchi (2019), *Las acacias del éxodo*, Madrid, Sílex Ediciones.
- Mundy, Martha y Musallam, Basim (2000), *The Transformation of Nomadic Society in the Arab East*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Noyes, John (2004), «Nomadism, Nomadology, Postcolonialism: By Way of Introduction», *Interventions. International Journal of Postcolonial Studies*, 6, 2, pp. 159-168.
- Obono, Trifonia Melibea (2016), *La bastarda*, Madrid, Ediciones Flores raras.
- Phipps, Alison (2016), «Whose Personal is More Political? Experience in Contemporary Feminist Politics», *Feminist Theory*, 17, 3, pp. 303-321.
- Pasolini, Pier Paolo (1975), *Scritti corsari*, Milano, Garzanti.
- Preciado, Paul B. (2008), *Testo Yonqui*, Madrid, Espasa.
- Santos-Febres, Mayra (2001), *Pez de vidrio*, San Juan de Puerto Rico, Ediciones Huracán.
- Segato, Rita Laura (2013), *La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez*, Buenos Aires, Tinta Limón.
- Sipi Mayo, Remei (2018), *Mujeres africanas: más allá del tópico de la jovialidad*, Barcelona, Ediciones Wanáfrica.
- Sklodowska, Elzbieta (1992), *Testimonio hispanoamericano. Historia, teoría, poética*, New York, Peter Lang.
- Spivak, Gayatri Chakravorty (1988), «Can the Subaltern Speak?», en Nelson, Cary y Grossberg, Lawrence (eds.), *Marxism and the Interpretation of Culture*, Urbana, University of Illinois Press, pp. 271-313.
- Tronto, Joan (1993), *Moral Boundaries. A Political Argument for an Ethic of Care*, New York, Routledge.
- Turner, Victor (1969), *The Ritual Process. Structure and Anti-Structure*, Chicago, Aldine.
- Van Gennep, Arnold (1977), *Los ritos de paso*, Madrid, Alianza Editorial.

Recibido: 16/09/2025

Aceptado: 06/11/2025

L'artivismo che si fa parola nella scrittura di due autrici afrobrasiliene: Lélia Gonzalez e Carolina Maria de Jesus, due vite parallele tra *amefrikanidade* e *literatura marginal*

DELIA VIGGIANO

deliavig@libero.it

1. INTRODUZIONE

In un'epoca segnata da crisi ideologiche sempre più frequenti sta emergendo un nuovo linguaggio che unisce estetica e attivismo: l'*artivismo*, una fusione di *arte* e *attivismo*, ovvero di arte che racchiude un chiaro contenuto di natura sociale. Non si tratta semplicemente di creare opere d'arte impegnate, ma di usare la creatività come forza trasformativa: un mezzo per denunciare, mobilitare la consapevolezza delle masse popolari e promuovere il cambiamento. Secondo Paulo Raposo (2015: 5):

Artivismo é um neologismo conceptual ainda de instável consensualidade quer no campo das ciências sociais, quer no campo das artes. Apela a ligações, tão clássicas como prolixas e polémicas entre arte e política, e estimula os destinos potenciais da arte enquanto ato de resistência e subversão.

L'*artivismo* può essere rinvenuto in interventi sociali e politici, prodotto da persone o collettivi, utilizzando nuove strategie comunicative e arti performative mediante tecniche ed esperienze in progetti laboratoriali del tutto innovative. La sua natura estetica si fa quasi simbolica, amplificando, evidenziando e interrogando temi e situazioni collocati in un dato contesto storico e sociale, producendo riflessioni, inducendo alla resistenza, divenendo un linguaggio sociale alternativo e allo stesso tempo uno strumento educativo che rompe i ruoli tradizionali della comunicazione. Possiamo quindi dire che l'*artivismo* si consolida come causa e rivendicazione sociale, determina una rottura artistica di grande impatto e, allo stesso tempo, apre al cambiamento, producendo nuovi scenari alternativi di fruizione, partecipazione e creazione artistica (5). L'*artivismo* nasce con le Avanguardie a inizio Novecento: Dadaismo, Futurismo, correnti culturali che provocano una rottura tra arte e società. Il Movimento ha poi uno sviluppo con la Black Art, le *performances* politiche e l'Arte povera che critica il consumismo, fino ad abbracciare le manifestazioni

degli artisti *queer*, l'arte anti-AIDS, i graffiti politici. Da fine Novecento in poi si moltiplicano esponenzialmente innumerevoli forme di *artivismo*, come quello femminista, decoloniale, anticapitalista, comunitario.

Lo scenario internazionale dell'*artivismo* ha ripercussioni sulla produzione artistica brasiliana, che è il risultato di influenze e di stimoli sia nazionali sia globali. Tutto comincia nel 1922, quando un gruppo di giovani artisti organizza a Rio de Janeiro e a São Paulo la *Semana de Arte Moderna*, per rimarcare l'indipendenza culturale del Brasile. L'approccio antiaccademico abbraccia le varie tendenze estetiche di inizio secolo, dalle forme di *art nouveau* e post impressionismo, fino all'espressionismo e al cubismo geometrico. Ma non si può considerare il modernismo brasiliano semplicemente come un tentativo di emulare le avanguardie culturali europee. Sebbene gli ideali estetici europei siano in gran parte stimolanti e responsabili della trasformazione epocale della letteratura e delle arti brasiliane in generale, gli artisti del modernismo cercano di creare una più autentica e genuina forma di espressione che incarni e dia voce alle diversità culturali del Paese, per esprimere una nuova consapevolezza dell'identità brasiliana.

L'*artivismo* in Brasile è dunque un fenomeno artistico in fermento, che utilizza l'arte in tutte le sue forme come strumento politico oltre che sociale, spesso in risposta a questioni irrisolte come disuguaglianze, oppressioni e violazione dei diritti umani. L'arte assume in Brasile un ruolo fondamentale nella lotta alle marginalizzazioni di ogni tipo e nel promuovere la consapevolezza sociale, uno strumento efficace per sfidare le strutture oppressive e per creare spazi di resistenza ed esistenza, soprattutto per le comunità afrobrasiliene, femministe e indigene. In tal senso, l'*artivismo* brasiliano diventa non solo una forma di espressione estetica, ma anche un vero e proprio atto politico che decostruisce i discorsi dominanti e favorisce la rappresentazione delle soggettività emarginate. L'*artivismo* è anche un modo per democratizzare il discorso pubblico, incoraggiare a sperimentare linguaggi creativi di impatto significativo sulla scena artistica nazionale e internazionale, affrontando, tra gli altri, anche temi legati alle tradizioni culturali e alle lotte dei popoli indigeni ed afrodiscendenti.

Rilevante interesse, per codificare e inquadrare sociologicamente i concetti che animano il movimento dell'*artivismo*, soprattutto per la sua rilevanza nell'America Latina e in particolar modo in Brasile, riveste il pensiero del sociologo portoghese Boaventura de Sousa Santos, in sintonia con i movimenti sociali avanguardisti che rompono gli schemi culturali accreditati a favore dell'inclusione delle minoranze. Conosciuto per la sua critica all'universalismo occidentale e la promozione di un "pluriverso" di conoscenze e visioni del mondo che valorizza le epistemologie del Sud globale, Boaventura de Sousa Santos dà un contributo interessante ai concetti chiave dell'*artivismo*, con i suoi numerosi studi di grande impatto sociale che ben supportano il cambiamento prospettato da tale movimento. Come afferma Boaventura de Sousa Santos, non c'è conoscenza senza pratiche e attori sociali perché non ci sono relazioni sociali. le relazioni sociali tra membri dello stesso popolo e tra popoli diversi genera una grande pluralità di saperi nel mondo che costituiscono la ricchezza dell'umanità a tutti i livelli, compreso quello epistemologico. Non esistono conoscenze assolute e verità assolute, tutte sono relative poiché si relazionano con altre verità e altre forme di conoscenza; sono esistenti proprio per la relazione che le lega o le contrappone ad altre tipologie di saperi, ugualmente validi e importanti. Ma c'è un'asimmetria tra il sapere occidentale, ritenuto "superiore" ed egemonico e il sapere non occidentale, o del Sud del mondo, considerato "inferiore", e questo genera contrasti e differenze spesso incolmabili tra le razze e tra i popoli, tra le culture e le economie (Tamayo Acosta 2024).

In particolare, in *Una epistemología del sur: la reinvención del conocimiento y la emancipación social* (2009), opera in cui il Sud del mondo viene rivalutato nella sua molteplice ricchezza creativa, culturale e storica, Boaventura de Sousa Santos afferma che è impossibile che ci sia una giustizia sociale se il dominio occidentale emarginà profondamente la conoscenza e la saggezza del Sud globale. Oggi è indispensabile valorizzare la diversità epistemologica. Esistono necessariamente alternative inclusive che correggono l'esclusione sistematica della conoscenza del Sud. *Una epistemología del sur* delinea un nuovo tipo di aspettative, un cosmopolitismo in cui la convivialità e la solidarietà sociale inclusiva trionfano sulla logica dell'avidità e dell'individualismo dominati dal potere precostituito:

Las expectativas son las posibilidades de reinventar nuestra experiencia, confrontando las experiencias hegemónicas, que nos son impuestas, con la inmensa variedad de experiencias cuya ausencia es producida activamente por la razón metonímica o cuya emergencia es reprimida por la razón proleptica. La posibilidad de un futuro mejor no está, de este modo, situada en un futuro distante, sino en la reinvención del presente, ampliado por la sociología de las ausencias y por la sociología de las emergencias y hecho coherente por el trabajo de traducción. El trabajo de traducción permite crear sentidos y direcciones precarios pero concretos, de corto alcance, pero radicales en sus objetivos, inciertos, pero compartidos. El objetivo de la traducción entre saberes es crear justicia cognitiva a partir de la imaginación epistemológica. El objetivo de la traducción entre prácticas y sus agentes implica crear las condiciones para una justicia global a partir de la imaginación democrática (Santos 2009: 151).

Boaventura de Sousa Santos afferma che il colonialismo ha esercitato e continua a esercitare un dominio epistemologico che si traduce in un rapporto ineguale di sapere e di potere con il risultato della soppressione o della sottovalutazione di molte forme artistiche e della spiritualità dei popoli oppressi. In risposta a tali discriminazioni, il paradigma delle epistemologie del Sud denuncia l'eliminazione dei saperi locali, valorizza invece i saperi che hanno resistito con successo al colonialismo, riconosce in tutta la sua ampiezza e profondità la pluralità di esperienze e saperi eterogenei e le interconnessioni continue e dinamiche tra di loro e si adopera per un dialogo positivo tra saperi diversi (Santos 2021). In un simile contesto, l'*artivismo* può contribuire alla decolonizzazione dei diversi campi del sapere, a divulgare il sapere stesso e a condividerlo socialmente. Le opere di Boaventura de Sousa Santos costituiscono un contributo fondamentale alla decolonizzazione delle scienze sociali e il suo lavoro offre un ancoraggio significativo a un *artivismo decoloniale* che sostiene criticamente il pensiero del Sud del mondo.

In tale universo trasversale creato dall'*artivismo*, si prendono in considerazione la vita e le opere di due artiste afrobrasiliene, entrambe vissute nel Novecento, che hanno incarnato “il cambiamento” ognuna a modo suo, in maniera peculiare e distintiva e che per molti versi e in molti aspetti della loro produzione artistica si avvicinano all'*artivismo*, oltrepassando le frontiere escludenti del sapere, rivendicando il diritto delle donne ad avere un loro spazio sociale e un loro “luogo della parola” (il *lugar de fala* di Djamil Ribeiro), sostenendo i marginalizzati afrodiscendenti e combattendo il razzismo in tutte le sue forme: si tratta di Lélia Gonzalez e Carolina Maria de Jesus.

2. LÉLIA GONZALES: L'ARTIVISMO DELL'AMEFRICANIDADE

Lélia de Almeida Gonzalez (1 febbraio 1935 - 10 luglio 1994), intellettuale e attivista afrobrasiliiana, nonché filosofa e antropologa, si è distinta per il suo lavoro accademico e l'intensa campagna politica contro il razzismo, il sessismo e le discriminazioni di genere. Le discussioni da lei proposte su questioni di identità e relazioni razziali in Brasile, hanno influenzato diversi campi del sapere, trovando una forte eco negli studi culturali e nell'antropologia. La filosofa rappresenta un punto di riferimento nei dibattiti di genere, razza e classe in Brasile e in America Latina, dal momento che è considerata una delle principali autrici del femminismo nero nel Paese. È stata inoltre pioniera nella ricerca sulla cultura nera in Brasile e co-fondatrice dell'Istituto per la ricerca sulle culture nere di Rio de Janeiro e del Movimento Nero Unificato (MNU):

The black movement that Gonzalez helped constitute in Brazil in the 1970s distinguished itself from that of previous generations by openly confronting the myth of racial democracy, proposing an alternative account of national formation and reclaiming an identity specific to black Brazilians. The movement vigorously denounced racial discrimination and its socio-political consequences, as well as political violence, proposing an alternative project for the country as a whole (at least as far as the Unified Black Movement was concerned), and demanding historical reparations for the black population in Brazil (Barreto 2020: 19).

Artivista per passione e per vocazione, Lélia Gonzalez utilizza nel modo più rivoluzionario possibile le parole e i concetti per ridefinire il suo Brasile e innovare il contesto sociale della popolazione afrodescendente, partendo dalla rivalutazione delle radici, dando voce al valore dell'etnia africana, componente di fondo della nazione brasiliana. Anche la questione della lingua è un tema controverso trattato da Gonzalez:

the tonal and rhythmic characteristics of Brazilian Portuguese are, he argued, a legacy of the languages of the African peoples who arrived in the country enslaved. In addition to the African contribution, he sought to demonstrate the indigenous influence on the national language, viewing both as formative sources deemed unqualified for not conforming to the 'educated standard' of the language. Since the time of colonization, he maintains, there has been no passive acceptance of the dominant language, but a creative appropriation that continues to evolve even today (Bartholomeu 2024).

Uno dei concetti più evoluti e innovativi dell'artista è quello dell'“ameficanità”. Si tratta della costituzione di un'identità afroamericana e del tentativo di preservare le basi identitarie di quelle etnie che sono state disperse e cancellate con la violenza in una diaspora traumatica. Questa è la diaspora africana, un riferimento alla migrazione forzata degli africani verso le Americhe attraverso la tratta degli schiavi sulla rotta atlantica. Lélia Gonzalez, «inaugura un modo creativo e innovativo di fare le prove in Brasile e presenta nuove chiavi interpretative per la nazione» (Rios 2021: 395). Gonzalez riconosce e riporta all'attenzione del mondo il contributo etnico e umano del popolo africano nella formazione sociale del Brasile, decolonizza il significato della parola America e adopera un termine comprensivo delle due etnie costituenti, ovvero *América*. Questa visione decolare riporta al centro il contributo dei neri e degli indigeni nel processo storico di creazione

del Brasile. L’“ameficanità” è un concetto che considera il Paese come un’America afro-americana e la libera dal giogo dei ruoli storici imposti. Infatti gli “ameficanì” avrebbero svolto un ruolo cruciale nella elaborazione di quella “ameficanità” che identifica, nella diaspora, una esperienza storica che li accomuna e che andrebbe adeguatamente riconosciuta (Gonzalez 1988: 69).

Con l’espressione *América*, Lélia Gonzalez ha sottolineato il valore sociale delle eredità africane e indigene presenti nella formazione delle molteplici culture e delle diverse identità che hanno caratterizzato il corso della storia del Brasile, il che permette di vedere le Americhe nella loro totalità democratica e transnazionale, andando oltre i limiti della geografia, della lingua e dell’ideologia. Come categoria politico-culturale, l’“ameficanità” si discosta dall’eurocentrismo della versione ufficiale della storia per incorporare «um processo histórico inteiro de intensas dinâmicas culturais (adaptação, resistência, reinterpretação e criação de novas formas) que é afrocentrado» (Gonzalez 2020: 135). Sotto la lente dell’“ameficanità”, gli aspetti culturali afro-diasporici sono amplificati. Mettendo al centro l’esperienza storica dei popoli nero-africani, la gerarchia razziale e culturale viene affrontata attraverso un processo di costruzione di un’identità etnica che riconosce l’importanza delle eredità afro-ancestrali per la formazione dell’America, vista come una totalità che rompe le barriere geografiche, linguistiche e ideologiche. Per descrivere le potenzialità della nuova America, Gonzalez ha bisogno di affermare il carattere africano della propria identità: l’obiettivo è quello di costruire una via specifica di interpretazione delle dinamiche e delle relazioni sociali che dimostrano come la popolazione nera sia centrale nella costruzione della società brasiliana. Questa centralità degli afrodiscendenti nella costituzione del Brasile è il punto di forza del concetto di “ameficanità”. sostiene Raquel Barreto:

Amefricanity not only proposes to think the black experience in the Americas in a unified way, but also brings to light what is, alongside the contribution of indigenous culture, silenced and disavowed in the notion of a shared “Latin” identity. It refuses the idealisation of the African continent for a perspective in which diasporic displacement is essential to the formation of a black identity. Finally, it challenges the centrality and hegemony of the United States in the creation of models of analysis and conceptualisations of blackness (Barreto 2020: 18).

Al di là del suo carattere puramente geografico, l’“ameficanità” evidenzia un processo storico di intense dinamiche culturali a cui si fa riferimento nei modelli africani, riferendosi però alla costruzione di un’intera identità etnica. Il riconoscimento di Gonzalez come intellettuale passa anche attraverso l’eco delle sue idee nel pensiero femminista afrobrasiliiano, rafforzando una corrente femminista indipendente rispetto al femminismo europeo: «The originality of Gonzalez’s contribution resides in her formulation of an alternative perspective on the social and cultural formation of Brazil that moves black people from the margins to the centre. In doing so, she makes protagonists of black women, something unheard of at the time» (17). In particolare Gonzalez si colloca come riferimento propositivo del Movimento femminista brasiliano, contrapposto all’egemonia dei bianchi in questo campo di studi:

Tais riscos são aqui compreendidos como um convite à reflexão sobre a ausência e o silenciamento das vozes de mulheres negras na consolidação dos estudos que fogem ao escopo das discussões sobre gênero e sexualidade. [...]

Dessa forma, se faz necessário compreender o pensamento dessa intelectual e ativista negra dentro de seu contexto sócio-histórico –e não de maneira isolada, como é frequente observar em estudos que analisam detidamente as ideias de um filósofo. O contrário disso é justamente inserir Gonzalez dentro de um campo de estudos em que a presença de mulheres negras ainda é algo raro, se não folclorizado (Novo 2023: 76-77).

Lélia Gonzalez, con le sue opere, genera una critica decoloniale che, da una prospettiva femminista, si fa attenta e sensibile alle esperienze delle donne che soffrono le conseguenze delle numerose disuguaglianze sociali di cui sono vittime. Gonzalez ha contestato i due pilastri dell'identità nazionale: i miti della democrazia razziale e della mescolanza razziale:

In Brazil as elsewhere, the circulation of intellectual production is organised according to a gendered, racialised logic that renders invisible the work of black women. On the few occasions when their names are inscribed in the canon of intellectual thought, that inscription is in the margins, a “peripheral place at the centre” which acts as an exception that confirms the rule. To this structural exclusion is added another, deliberate, exclusion derivative of the fact that in many situations their narratives confront hegemonic assumptions in their field (Barreto 2020: 17).

Lélia Gonzalez ha concentrato la sua ricerca antropologica sui vari contesti della diaspora nera femminile per poter sviluppare una strategia di opposizione al razzismo e per concretizzare un piano di resistenza e lotta delle donne nere e indigene. Partendo dalla loro esclusione razziale, Gonzalez sostiene che il femminismo afrobrasiliiano può spiccare un volo liberatorio solo se vengono affrontate e rimosse le forme discriminatorie di raza, genere e classe in cui queste donne sono imprigionate. Riconoscendo e combattendo i vincoli che la rendono emarginata, la donna afferma la propria identità, si attiva per la propria emancipazione, riempie le file dei movimenti femministi neri, in un processo culturalmente attivo di rivincita sociale. Secondo Raquel Barreto (2018: 14-30), Lélia Gonzalez ha scelto la cultura come spazio privilegiato per l'osservazione e l'analisi del carattere “amefriano” dell'identità brasiliiana, ha osato (ri)pensare la cultura e la società del Brasile a partire dalla sua esperienza di donna nera, divenendo quindi un riferimento cruciale per discutere l'etica della poetica, il testo del contesto, la politica della critica. Passando a un'analisi incentrata sull'esclusione razziale e di genere delle donne nere e indigene, Gonzalez sostiene che il riconoscimento dell'identità rafforza le lotte di liberazione e apre lo spazio ai movimenti femministi etnici, come i femminismi neri. La prospettiva femminista afro-latinoamericana comprende ed evidenzia il potenziale culturale e sociale delle donne afrodiscendenti nel processo di trasformazione e cambiamento delle loro realtà di ingiustizia. Questa versione del femminismo afro-latinoamericano si configura come una dichiarazione poetica di indipendenza di un soggetto che affronta il persistere degli effetti distruttivi di una società strutturalmente razzista e maschilista (Gonzalez 2020). Lélia Gonzalez si occupa delle questioni che riguardano specificatamente le donne nere: vivendo sul suo corpo, e a causa del suo corpo, l'esperienza della marginalizzazione in diversi ambiti, sia in quanto donna e sia in quanto nera, teorizzerà i presupposti per un femminismo afro-latino-americano, che oggi potremmo definire intersezionale (Scuto 2025).

3. CAROLINA MARIA DE JESUS: L'ARTIVISMO DELLA SUA LITERATURA MARGINAL NASCE NELLA FAVELA DI CANINDÉ

Sarà sempre un'esiliata. Per il suo essere donna, nera, madre nubile, e, soprattutto, *favelada*. Esclusa per non corrispondere a nessun canone letterario, Carolina scrive male, usa male la grammatica e l'ortografia, ma la sua scrittura ci raggiunge come un pugno nello stomaco, ci impressiona e ci insegna più di un diligente e corretto testo letterario. Carolina grida, urla la sua miseria e il suo dolore (Ciotta Neves 2019: 6).

Carolina Maria de Jesus (14 marzo 1914 - 13 febbraio 1977), si inserisce con grande impatto emotivo nel complesso contesto culturale del suo secolo, con una scrittura che è racconto e allo stesso tempo denuncia. La sua narrazione è incentrata sulle ingiustizie sociali vissute ogni giorno dagli afrobrasiliiani ai margini delle *favelas* e dalle donne nere come lei, rifiutate dalla società bianca e offese per il colore della loro pelle. La sua opera più famosa, *Quarto de despejo* (1960), è un diario che racconta la sua vita quotidiana nel faticoso dipanarsi tra lo squallore e la povertà più estremi, è la narrazione della ricerca costante di cibo nella discarica della periferia di São Paulo, la cronaca dei margini nella sua più cruda accezione:

Il diario è un libro rivoluzionario ed è la prima volta, in Brasile, che una voce si erge dall'inferno delle favelas e, dal profondo di quell'inferno, parla. L'angoscia viscerale della fame, del freddo, dello sconforto di vivere riempiono le pagine e le fanno vibrare. E la sua critica alle istituzioni brasiliane, accusate di corruzione e di discriminazione razziale, trasformano il diario in un libro politico (3).

Attraverso questa testimonianza, Carolina Maria de Jesus trasforma la sua esperienza personale in un atto di resistenza e di denuncia sociale, portando alla luce problemi ignorati dalla società e dai media. Il suo diario rivela quanto avviene nei ghetti della periferia, di come vivono le persone afrodiscendenti, emarginate e oppresse da un sistema sociale discriminatorio. Le sue parole, dignitosamente disperate, sensibilizzano gli animi, interrogano le coscienze su un necessario cambiamento della società a favore degli esclusi che, dai tempi del colonialismo, ancora soffrono le conseguenze indelebili del razzismo. Nel tentativo di narrare la propria esperienza di resistenza da una posizione marginale, intesa come la frontiera di un dualismo da oltrepassare continuamente, la scrittrice, parlando alle coscienze, trasfigura e potenzia la sua portata umana: trasforma la propria scrittura in un documento che ha valore di testimonianza storica: «*Quarto de despejo* è un'opera lacerante, quasi insopportabile. E, strazio ancora più grande, è un'opera che riflette anche un certo Brasile moderno, quello che non è riuscito a vincere la battaglia dell'ingiustizia sociale e della miseria» (34).

Per comprendere però la portata artistica e rivoluzionaria dell'opera di Carolina Maria de Jesus, bisogna cominciare dal suo punto di partenza, ovvero da un passato schiavista che le ha sempre ricordato le sue origini. Bisogna contestualizzare i crimini del periodo della post-abolizione commessi contro gli ex schiavi, lavoratori nelle piantagioni e nelle *fazendas* dei signori bianchi, abbandonati senza diritti dallo Stato. Carolina parte da questa realtà pervasa dall'ingiustizia e divorata dall'odio per i neri, parte dall'essere una donna e un'afrodiscendente abitante nella favela di Canindé, sulle rive del fiume Tietê, ai

margini dell'enorme metropoli di São Paulo, territorio violento e invalicabile, terreno di povertà e reclusione. Ecco cos'è la favela secondo Roberto Francavilla (2012: 7):

Quando una società, per come è costruita e progettata o a causa del fallimento della sua stessa pianificazione, relega al margine parte del suo corpo o parte dei propri attori, finisce irrimediabilmente con l'originare categorie dell'esclusione [...]. Nello specifico di una realtà urbana a questo limite corrisponde, nel segno del disagio e dell'isolamento, il perimetro occluso e quasi sempre degradato del ghetto. [...]. In senso lato, qualsiasi sistema culturale "altro" rispetto al modello occidentale, viene automaticamente respinto entro le frontiere di quell' universo.

Nella sua corsa prepotente e selettiva verso la modernità, la città ha delegittimato l'individuo più fragile, il povero, il nero, della sua identità di cittadino, impedendone la piena affermazione in seno alla comunità; la società della nuova élite brasiliana impedisce l'inserimento sociale del popolo degli esclusi nei quartieri nuovi, vengono allontanati dal centro, respinti ai margini. Il territorio fisico del margine è la favela, il campo di azione dove le pratiche razziste e discriminatorie si manifestano, tanto da creare una profonda frattura fra la collettività normale e quella "altra" obbligata dalle contingenze a organizzare la propria esistenza entro il perimetro occluso del ghetto, luogo del degrado e dell'abbandono, seppellito sotto il disagio dell'isolamento. Il ghetto è il "fuori", è il modello culturale respinto dal centro oltre le frontiere della normalità, relegato ai margini (7-9). La favela è un concetto spaziale che denota il fallimento del progetto urbanistico brasiliano, e non solo, un luogo-margine che non può assicurare una vita decente ai suoi abitanti, ma è allo stesso tempo una fucina di idee nuove, un laboratorio disordinato e tentacolare di fermenti culturali che producono nuovi linguaggi e forme d'arte alternative (Ciotta Neves 2019: 46).

È da questo luogo sordido ma vitale che Carolina Maria de Jesus comincia la sua storia di scrittrice: «Il margine prende forma fra le pagine di Carolina come il luogo decentrato della tensione letteraria in cui confluiscano memoria storica e memoria biografica» (Annunzi 2012: 90). La marginalità è una condizione di disagio che lei descrive quotidianamente, in maniera esatta, con la scrittura: la scrittura può narrare, tradurre, interpretare ciò che le orecchie sentono, ciò che gli occhi vedono, come i rifiuti accumulati agli angoli delle baracche dove vivono migliaia di sfollati. La scrittura deve dare uno spazio d'esistenza e dare una voce agli effetti oggettivi della discriminazione, l'esclusione e la fame vanno descritte come esse si mostrano, senza filtri. Occorre raccontare con realismo la violenza e i soprusi dell'emarginazione senza nascondere i segni che lasciano, affinché abbiano un senso educativo o dimostrativo e, comunque, di denuncia e di presa d'atto sociale: usando le parole si può cambiare la storia e permettere una conoscenza veritiera di ciò che non si vede oltre il margine (Prete 2012: 15):

Il margine dal quale parla Carolina presuppone una cornice storica, acquisisce un plusvalore interpretativo nel suo declinare la marginalità nel suo senso più tangibile, dando alla testimonianza un supporto letterario ma anche universale nella sua singolare storicità [...]. Questa definizione giustifica a pieno titolo le motivazioni per cui il diario di Carolina costituisce ancora una pietra miliare di quell'arteria della letteratura che richiama esplicitamente questioni di natura sociale, etica e culturale (Annunzi 2012: 88-89).

Il margine della favela però può diventare un punto di partenza, ma da un luogo contrapposto al centro. «L'abitazione da ghetto si rende potenziale luogo di ibridazione e di riscatto. Da olocausto a luogo di resistenza, da segregazione a punto di partenza» (90). La discarica, la stanza dei rifiuti, luogo marginale per eccellenza dove si accumulano gli scarti e gli avanzi urbani, è lo scenario e il campo di indagine di una letteratura marginale i cui attori sono soggetti socialmente esclusi e in perenne condizione di abbandono, che può elevare a stato di grazia la marginalità, illuminandola attraverso una diversa interpretazione di essa, scomponendo l'inesorabile equazione che accomuna i rifiuti urbani a quelli sociali, gli scarti del quotidiano domestico agli scarti dalla collettività (Francavilla 2012: 10-11). Così scrive Alberto Moravia, nella sua «Prefazione» a *Quarto de despejo*:

In un diario come quello di Carolina, ossia di una negra brasiliiana di bassissima estrazione sociale, ci aspetteremmo per quanto riguarda lo sfondo culturale, quella mescolanza folcloristica e pittoresca di cattolicesimo contro riformistico e di magia africana che è molto spesso la religione dei poveri in Brasile. Niente di tutto ciò, invece, in *Quarto de Despejo* [...]. Carolina condivide senza saperlo l'ideale di una grandissima parte dell'umanità più sprovvista e derelitta [...]. Essa ha fede in quello che costituisce la sola vera superiorità dei bianchi sulle razze di colore colonizzate ed asservite: la cultura (Moravia 1962: 7-8).

Per Moravia, il diario di Carolina non ha niente di primitivo e di inconsapevole, non è sensazionalista o folcloristico, non è scritto da una mente inferiore con i colori ingenui di un racconto superficiale. È invece la cronaca di una vita difficile vissuta in prima persona in un ghetto di una periferia che segna il netto abisso esistente tra il centro e i margini, ma che dimostra come questo abisso in realtà non esista, poiché anche una donna afrodiscendente, nata e collocata dalla sorte in una realtà emarginata, è capace di scrivere e di elevarsi sulle miserie umane contro cui si batte ogni giorno. Lei osserva la favela e la descrive nei suoi meandri più duri e sconosciuti con un'analisi veritiera e autentica, mai fatta prima così dall'interno e così a fondo. Il diario, dolente ma misurato, ragionevole e dai toni pacati, è uno straordinario documento di vita vissuta e uno spaccato inedito sul mondo ancora non narrato delle *favelas* brasiliiane (7-8).

Dalla sua favela, Carolina Maria de Jesus scrive tutti i giorni il suo diario; la prassi narrativa dell'opera e la schematicità della forma diaristica si uniscono a un linguaggio spoglio e diretto che scandisce la miseria dei margini, la protesta per gli stenti e il bisogno continuo di cibo. La fame è il filo conduttore dell'intero diario, il motivo ricorrente di ogni pagina del libro:

27 maggio. Mi sono accorta che al Frigorifero gettano la creolina nelle immondizie, perché i *favelados* non tirino su la carne per mangiarla. Non ho preso il caffè, camminavo mezzo intontita. L'intontimento della fame è peggiore di quello dell'alcool. L'intontimento dell'alcool ci impone di cantare, ma quello della fame ci fa tremare. Mi sono accorta che è terribile avere soltanto dell'aria nello stomaco (De Jesus 1962: 67).

12 luglio. Sono andata al Frigorifero e mi hanno regalato delle ossa. Non mi sento bene. Ho comperato due pani dolci per Joao e per Vera, e ho raccolto dei pomodori [...]. Sono tornata a casa e mi sono coricata. Avevo freddo e non

mi sentivo bene. Il vicinato sa già che io sono malata, ma non appare nessuno per darmi aiuto (126).

24 luglio. Come è orribile alzarsi al mattino e non aver niente da mangiare. Ho perfino pensato di suicidarmi (136).

Parlare di margini non implica il fatto che una letteratura si possa considerare marginale. La differenza tra una rappresentazione letteraria della marginalità e la letteratura marginale sta nelle condizioni di produzione: il luogo da dove questa scrittura germina, le relazioni che l'autore marginale stabilisce con gli abitanti della periferia e, soprattutto, se racconta esperienze di emarginazione sociale e culturale da una prospettiva inedita, interna alla periferia, come fa appunto Carolina. La pubblicazione del diario di Carolina Maria de Jesus può essere registrata come la prima volta in cui un emarginato si confronta con il codice della letteratura: una data storica che inaugura l'inizio di un nuovo filone letterario all'interno della letteratura brasiliana. Alla base della *literatura marginal* vi è la scrittura come arma potentissima, come strumento per riorganizzare le comunità disagiate che vivono ai margini, come sottolineano Célia Tolentino e Silvana Benvenuto (2012: 64-65):

La letteratura chiamata “maggiore” e senza aggettivi è riconosciuta dagli scrittori marginali come scrittura dei colonizzatori, delle élites, di coloro che hanno sempre avuto accesso alle scuole migliori, ai libri, mentre ai poveri sono sempre stati riservati i marciapiedi e il cicchetto di acquavite [...]. Cosciente di questa logica discriminatoria presente nella cultura brasiliana, ereditata da un passato patriarcale e schiavista che stenta a trovare il necessario equilibrio nella modernità, lo scrittore della letteratura marginale considera il suo testo come un'arma che reca con sé la possibilità di cambiare lo stato delle cose.

Carolina è una *favelada* povera, nera, ma ha una passione irrefrenabile per la scrittura e la lettura. *Quarto de despejo* è un testo rivoluzionario in un Brasile dove la letteratura era stata praticata in primo luogo da uomini bianchi, benestanti e istruiti. L'opera ha un forte impatto sulla società, suscita polemiche e discussioni, non solo in ambito letterario, ma anche e soprattutto in quello politico e sociale. Al di là della sua natura diaristica, il libro è un atto di denuncia, una forma di protesta per le tante promesse non mantenute dai politici, accusati di aver dimenticato la popolazione più emarginata, quella che abita nella stanza dei rifiuti, oltre i margini vivibili della città. Una vera e propria scrittura di rivolta contro il razzismo e le ingiustizie del progresso. Tuttavia, si può affermare che la riuscita del diario non deve essere imputata solo ai temi, ma a come vengono trattati: le verità sconcertanti della favela, così palesi ed evidenti per tutti da passare paradossalmente inosservate, vengono presentate attraverso una prospettiva interna e una forma inconsueta, com'è la scrittura diaristica, spesso sgrammaticata ma molto essenziale, così da attrarre l'attenzione del “centro”. Lo choc che il diario provoca è imputabile alla singolarità dell'autrice, una donna semi-alfabetizzata, poverissima e con la pelle nera, e al tema scottante delle *favelas* che, per la prima volta, viene trattato senza abbellimenti. Ed è proprio la prospettiva idealizzata nei confronti dei diseredati a essere messa in discussione dalla figura di Carolina. Con lei gli esclusi e gli emarginati hanno iniziato a dire la loro (Castro, Machado 2007): «[...] Mostrando que o abjeto não é mudo, que usa sim as palavras, que estão sempre disponíveis para todo mundo, e que seu texto importa sim –tanto ou mais do que o próprio sujeito» (Azerêdo 2008: 171).

Carolina Maria de Jesus, attraverso la sua scrittura, ha intessuto un dialogo proficuo tra letteratura e realtà sociale, ha promosso e affermato l'identità della donna, decolonizzando la figura femminile e dando inconsapevolmente un contributo reale al Movimento femminista nero. Il suo diario, *Quarto de despejo*, è un esempio di come la letteratura possa essere uno strumento di denuncia e di cambiamento sociale, di come, con la sua scrittura che ben racchiude lo spirito e i principi della *literatura marginal*, abbia contribuito alla decolonizzazione dei modelli culturali in vigore, riscattando e rivalutando la figura femminile vittima dei retaggi di un passato patriarcale e razzista. Djamila Ribeiro, nel suo libro *Il luogo della parola*, così scrive:

Riflettere sul femminismo nero non crea scissioni, ma, anzi, serve a interrompere la scissione che si è creata in una società disuguale. E ragionando su come le oppressioni di razza, genere, e classe si intersecano, significa ideare progetti, nuovi traguardi civilizzatori, pensare a un modello differente di società. In questo contesto si inserisce il luogo della parola, pensato come un rifiuto della storiografia tradizionale e della gerarchizzazione dei saperi, risultante dalla gerarchia sociale. Perché parlare non vuol dire soltanto emettere delle parole, ma significa poter esistere (Ribeiro 2020: 252).

4. CONCLUSIONI

Le due autrici afrobrasiliene qui presentate, Lélia Gonzalez e Carolina Maria de Jesus, sono vissute entrambe nel Novecento, secolo dal quale hanno ricevuto le stesse sollecitazioni culturali e in cui sono state senz'altro accomunate dalle stesse urgenze sociali da affrontare. Tuttavia, risalta inequivocabilmente il loro modo di fare cultura quando perorano, secondo uno stile personale e inconfondibile, la causa dei diritti degli afrodiscendenti e la denuncia delle discriminazioni etniche e sociali in un Brasile in cui gli echi del colonialismo non sono ancora estinti.

L'*artivismo* di Lélia Gonzalez è possibile rilevarlo nella portata delle sue opere e nelle sue molteplici attività sociali. Infatti l'artista rimarca e mette in risalto come, ancora oggi, persista un razzismo che divide e logora il Brasile; per questo motivo lei sprona all'attivazione di un interessante concetto che unisce due culture contrapposte e antitetiche, quella portoghese-occidentale e quella nera, che nella realtà sono cofondatrici allo stesso modo del Brasile odierno: introduce e sostiene il concetto sociale di *ameficanidade* su razza, razzismo e antirazzismo. Nel suo lavoro intellettuale, prevale evidentemente la mobilitazione attiva dell'autrice verso un pensiero femminista decoloniale e l'affermazione dei diritti della donna afrodiscendente, incoraggiata a conquistare il proprio spazio identitario. Il femminismo decoloniale e l'affermazione dell'idea di "ameficanità" sono i concetti che per l'artista dovrebbero costituire il paradigma vincente per un Brasile rinnovato e sono i punti di forza da cui si snoda l'"arte attiva" di Lélia Gonzalez.

Nel caso di Carolina Maria de Jesus, si tratta di un'artista che fa della scrittura il mezzo per veicolare all'attenzione della società i problemi umani della periferia. Un fenomeno che smuove i canoni letterari e le regole sociali: il suo lavoro e la sua traiettoria offrono spunti significativi per comprendere la storia del Brasile, il persistere delle disuguaglianze sociali e razziali, ma in cui c'è spazio per stabilire legami e connessioni tra il passato e il presente, la dimensione collettiva e quella soggettiva. Alla luce di queste considerazioni e risalendo ai principi che governano e fondamentano l'*artivismo*, possiamo sostenere che

il percorso e il lavoro di Carolina Maria de Jesus si avvicinano ai concetti che caratterizzano questa corrente, poiché lei coniuga l'arte della scrittura con un attivo tracciato sociale, spinge a rivedere il ruolo della donna nella società razzista del tempo e la possibilità di parola degli emarginati. Carolina Maria de Jesus, inoltre, riesce a dare un contributo significativo a un modo “nuovo” di fare letteratura, anticipando quella *literatura marginal* che avrà poi ampio seguito e risonanza in tutto il Novecento.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Annavini, Silvia (2012), «Note a margine a Quarto de despejo», in Fracavilla, Roberto (a cura di), *Voci dal margine, la letteratura di ghetto, favela, frontiera*, Roma, Editoriale Artemide, pp. 87-96.
- Azerêdo, Sandra (2008), «A favela escrita de Carolina Maria Jesus, reseña de: *Muito bem, Carolina! Biografia de Carolina Maria de Jesus*», de Castro, Eliana de Moura; Machado, Marília Novais da Mata», *Mental*, 2008, VI, 11, pp. 167-175, <<http://www.redalyc.org/articulo.oaid=4202166800>> (data consultazione: 02/08/2025).
- Barreto, Raquel (2018), «Introdução: Lélia Gonzalez, intérprete brasileira», in Gonzalez, Lélia, *Primavera para as rosas negras: Lélia Gonzalez em primeira pessoa*, São Paulo, Editora Filhos da África, pp. 12-27.
- (2020), «Amefricanity. The Black Feminism of Lélia Gonzalez», *Radical Philosophy*, 2.09, <<https://www.radicalphilosophy.com/commentary/ameficanity>> (data di consultazione: 02/11/2025).
- Bartholomeu Silva, Juliana Stefany (2024), «Lélia Gonzalez», *Enciclopédia de Antropologia*, São Paulo, Universidade de São Paulo, <<https://ea.fflch.usp.br/en/author/lelia-gonzalez>> (data consultazione: 27/07/2025).
- Castro, Eliana de Moura e Machado, Marília Novais da Mata (2007), *Muito bem Carolina!*, Belo Horizonte Editora C/Arte.
- Ciotta Neves, Rita (2019), *Carolina Maria de Jesus, una biografia ai margini della letteratura*, Roma, Alpes Italia.
- Francavilla, Roberto (2012), «Introduzione. Dal margine: Creatività, Potere, Resistenza», in Francavilla, Roberto (a cura di), *Voci dal margine, la letteratura di ghetto, favela, frontiera*, Roma, Editoriale Artemide, pp. 7-14.
- Gonzalez, Lélia (1988), «A categoria político-cultural de amefricanidade», *Tempo Brasileiro*, 92-93, pp. 69-82.
- (2020), *Por um feminismo afro-latino-americano*, Rio de Janeiro, Zahar.
- Jesus, Carolina Maria de (1962), *Quarto de despejo*, Milano, Valentino Bompiani Editore.
- Moravia, Alberto (1962), «Prefazione», in Jesu, Carolina Maria de, *Quarto de despejo*, Milano, Valentino Bompiani Editore, pp. 5-11.
- Novo, Maria Fernanda (2023), «Lélia Gonzalez: intérprete da formação social do Brasil», *Discurso*, 53, 1, pp. 74-97, <<https://revistas.usp.br/discurso/article/view/213914>> (data consultazione: 28/07/2025).
- Prete, Antonio (2012), «Verso il nome. Scrittura e riconoscimento», in Francavilla, Roberto (a cura di), *Voci dal margine, la letteratura di ghetto, favela, frontiera*, Roma, Editoriale Artemide, pp. 15-20.
- Raposo, Paulo (2015), «“Artivismo”: articulando dissidências, criando insurgências», *Cadernos de Arte e Antropologia*, 4, 2, pp. 3-12, <<http://journals.openedition.org/cadernosaa/909>> (data consultazione: 27/07/2025).
- Ribeiro, Djamila (2020), *Il luogo della parola*, Alessandria, Capovolte.

- Rios, Flavia (2021), «Notes on the essay *Racism and Sexism in Brazilian Culture*», *Women's Study Quarterly*, 49, pp. 395-406, <<https://doi.org/10.1353/wsq.2021.0041>> (data consultazione: 25/07/2025).
- Santos, Boaventura Sousa de (2009), *Una epistemología del sur: la reinvención del conocimiento y la emancipación social*, México D.F., Siglo XXI.
- (2021), *Epistemologie del Sud: giustizia contro l'epistemocidio*, Roma, Castelvecchi Editore.
- Scuto, Giada (2025), «Amefricana, corpo e politica di Lélia Gonzales», *Morel. Voci dall'isola*, <<http://www.vocidallisola.it/2025/01/02/amefricana-corpo-e-politica-di-lelia-gonzalez>> (data consultazione: 30/07/2025).
- Tamayo Acosta, Juan José (2024), «Decolonizzare la conoscenza: Boaventura de Sousa Santos, Esplorare le epistemologie del Sud: prospettive decoloniali e movimenti per la giustizia sociale», *Meer*, <<http://www.meer.com/.it/authors/1705-juan-jose-tamayo-acosta>> (data consultazione: 05/08/2025).
- Tolentino, Célia e Benevenuto, Silvana (2012), «Letteratura marginale; la lingua come coltello», in Francavilla, Roberto (a cura di), *Voci dal margine, la letteratura di ghetto, favela, frontiera*, Roma, Editoriale Artemide, pp. 61-74.

Ricevuto: 14/09/2025

Accettato: 10/11/2025

Comunidade e community: poesia e lotta nella performatività delle poetesse afrodiscendenti delle periferie di San Paolo

GIADA FELLINE

Università degli Studi di Milano
giadafellinemi@gmail.com

1. INTRODUZIONE

Negli ultimi vent'anni la letteratura marginale è maturata e ha travalicato le barriere urbanistiche, rafforzando un più ampio processo di de-gentrificazione, sia in ambito cittadino che in ambito artistico-culturale. Affinché queste dinamiche prendessero forma e diventassero dispositivi di istanze decoloniali e rivoluzionarie, è stato necessario includere voci e forme d'uso della parola, del corpo, della musica e della voce. In questa cornice, le donne delle periferie, e in particolar modo le donne afrodiscendenti, si consacrano come protagoniste di un cambiamento che coinvolge un bagaglio teorico che include una provocazione al razzismo e al sessismo sistematico delle società occidentali, ma non solo: la performatività data da questi corpi e le modalità di divulgazione di questi prodotti culturali spingono verso un dislocamento alimentato da quella che possiamo definire, come vedremo, "de-gentrificazione digitale", un processo in controtendenza rispetto alle riqualificazioni urbane guidate da logiche di mercato escludenti le comunità della periferia in favore di strutture di accoglienza turistica, ristoranti, ecc. È grazie ai *social media*, infatti, che queste artiste promuovono le loro opere e riescono finalmente a uscire dai confini delle periferie di San Paolo e dalle categorie che non sono più disposte a subire. In queste pagine cercheremo di presentare queste artiste: la loro organizzazione in *saraus* ha permesso loro di affermare la propria voce nel panorama poetico contemporaneo e, non meno importante, il loro utilizzo delle piattaforme digitali, intensificatosi a causa dell'impossibilità di organizzare eventi dal vivo a seguito della pandemia da Covid-19, e di come questa divulgazione abbia generato nuovi percorsi culturali, tematici e fisici. In effetti, questi collettivi si inseriscono in un importante movimento di attivismo artistico e sociale, volto a garantire i diritti delle donne afrodiscendenti in Brasile; segue di rimando un processo di de-centramento che ha profonde radici anticoloniali. In un primo momento ci dedicheremo all'inquadramento della letteratura della periferia di San Paolo; successivamente

verranno presentate alcune artiste afrodescendenti dei *saraus* e l'importanza che ricopre all'interno delle loro produzioni il concetto di ancestralità; infine, proponremo alcune considerazioni rispetto al carattere performativo delle opere di queste artiste e al processo che mettono in atto durante la promozione dei loro lavori sui social, definito qui come “de-gentrificazione digitale”, poiché ribalta le dinamiche che si stabiliscono con la realizzazione di progetti di riqualificazione urbana orientati al profitto economico nei termini di una ricostruzione che predilige il mercato immobiliare e turistico. Le poesie e le performance di queste poetesse si inseriscono all'interno della cosiddetta *literatura marginal/ periférica* e questa è la ragione per cui si rende necessario, innanzitutto, presentare questo movimento caratteristico della letteratura brasiliana contemporanea.

2. LITERATURA MARGINAL/PERIFÉRICA: CAROS AMIGOS E L'ESPERIENZA DEI SARAUS

Il termine “marginale” ha assunto negli ultimi anni diverse forme e sfumature. Si tratta di un concetto molto ampio, nonostante i tentativi restrinquenti di molti teorici e critici. Possiamo identificare, anche alla luce dei più recenti studi di critica letteraria, alcune distinzioni tra la letteratura marginale degli anni '60 e '70 e la poesia marginale/periferica delle periferie degli anni '90, distinzioni sistemiche che oltrepassano analisi diacroniche e formali. Infatti, come sottolineato da Silva,

os autores que produziram por volta das décadas de 1960-1970 como escritores *automarginalizados*, no sentido específico de que eram, de certo modo, rejeitados por um mercado editorial que, no Brasil, começava a ver o livro como uma mercadoria; [...] eram “marginais” [...] do ponto de vista político, já que alguns escreviam sob censura e, portanto, sem acesso aos principais canais de divulgação de seus textos e sem condições plenas de veiculação de suas ideias (Silva 2018: 126).

Gli autori dei decenni citati si trovavano quindi in una posizione marginale a causa della inadeguatezza delle loro opere rispetto alle tendenze letterarie (e di conseguenza, al mercato editoriale), o a causa della limitata possibilità di presentare prodotti in cui potessero esprimere idee politiche contro il regime militare. La marginalità che caratterizza invece i movimenti artistici delle periferie dagli anni '90 in poi sposta il nucleo della propria definizione dalle condizioni di produzione alla condizione sociale dell'autore (126). Si dispiega così un nuovo contesto artistico, in cui «o marginal da ficção dos anos 90 é uma espécie de *simulacro do cidadão*, e a literatura marginal, por extensão, é aquele discurso que dá voz a essa sua condição social e ontológica» (126).

Un fondamentale impulso verso il riconoscimento delle più nuove manifestazioni “marginali” è però il contributo teorico ed editoriale di Heloisa Buarque de Hollanda. La critica, infatti, non si è semplicemente interessata al corridoio liminale del canone letterario brasiliano, ma gli ha anche dedicato un'importante collana editoriale, in cui il termine “marginale” è associato alla periferia: *Tramas Urbanas* è infatti descritta come una «resposta editorial, política e afetiva ao direito da periferia de contar sua própria história» (Nascimento 2009: 7). È all'interno di questa serie che, nel 2009, vengono pubblicati gli studi dell'antropologa Érika Peçanha do Nascimento, da cui emerge il processo di appropriazione del termine *marginal*, “marginale” – che in portoghese significa anche emarginato – da parte di un composito gruppo di artisti della periferia di San Paolo. In

questo contesto, inoltre, i termini *marginal* e *periférico* vengono accostati per identificare il gruppo di artisti. Nascimento raccoglie i diversi contributi del gruppo, attivo dalla fine degli anni '90. Tra questi risalta l'intervento dello scrittore Reginaldo Ferreira da Silva, in arte Ferréz, autore di *Capão Pecado* (2000), un romanzo basato sulla sua esperienza in quanto abitante di uno dei quartieri del distretto di Capão Redondo, nella Zona Sul di San Paolo:

Quando lancei o *Capão Pecado* me perguntavam de qual movimento eu era, se eu era do modernismo, de vanguarda... e eu não era nada, só era do hip hop. Nessa época eu fui conhecendo reportagens sobre o João Antônio e o Plínio Marcos e conheci o termo marginal. Eu pensei que era adequado ao que eu fazia porque eu era da literatura que fica à margem do rio e sempre me chamaram de marginal (42-43).

A partire perciò dagli studi dell'antropologa, raccolti prima in una tesi di dottorato e pubblicati poi nella collana Tramas Urbanas sotto il titolo di *Vozes Marginais na Literatura* (Nascimento 2009), il concetto di letteratura marginale inizia a essere associato a una produzione delle periferie che si è garantita uno spazio all'interno del dibattito rispetto ai temi emergenti nella letteratura brasiliana contemporanea. Le modalità di trasmissione di questi lavori si possono dividere in due grandi momenti: la pubblicazione di raccolte collettive e l'organizzazione di *saraus*.

Come si evince dal testo dell'antropologa, il successo del romanzo di Ferréz e dell'opera di Paulo Lins, *Cidade de Deus* (1997), ha fomentato la possibilità di presentare la periferia come luogo che non fosse soltanto teatro della povertà estrema e della violenza, ma anche un ambiente aperto a infinite espressioni artistiche, caratterizzate da linguaggi propri – come l'estetica *hip hop* –, uno spazio vivo, in cui una quotidianità fatta di relazioni, desideri e creatività non solo è possibile, ma è anche reale. Questa spinta è stata necessaria per la pubblicazione di una raccolta di opere prodotte dagli abitanti della periferia, organizzata da Ferréz, che conta tre edizioni (nel 2001, nel 2002 e nel 2004): la rivista *Caros Amigos/Literatura Marginal: a cultura da periferia* ha venduto più di quindicimila esemplari, riunendo un totale di quarantotto autori e ottanta testi di diverso genere – racconti, poesie, testi rap (20) –. In questa antologia compaiono alcune figure femminili, ma il numero è molto esiguo: si tratta comunque di un grande passo (prima di allora si segnala soltanto la pubblicazione dei diari di Carolina Maria de Jesus) che introduce le donne della periferia all'interno del contesto editoriale brasiliano contemporaneo e al nuovo genere di successo, la “poesia cittadina”. Nasce così la Cooperifa (Cooperativa Cultural da Periferia), collettivo di artisti che decidono di problematizzare i temi dei loro lavori attraverso un'azione politico-culturale (244).

Oltre alla pubblicazione delle tre edizioni di *Caros Amigos/Literatura Marginal: a cultura da periferia*, gli artisti che ora si definiscono marginali decidono di concretizzare il loro progetto culturale anche fuori dalla carta stampata. Si tratta di una scelta fisiologica, data l'eterogeneità dei prodotti culturali del gruppo. A partire dal 2003 il bar Zé Batidão diventa un palcoscenico per i poeti della Cooperifa, che organizzano serate in cui dividere le proprie opere con un vasto pubblico che, prima dell'inizio dell'evento, passa il tempo bevendo bibite alcoliche e conversando (251): nascono e diventano popolari i *saraus* nella periferia della megalopoli brasiliana. La lingua portoghese è costellata di termini che sfidano spesso chi prova a tradurla in italiano e la parola *sarau* rientra tra questi; esiste infatti un corrispettivo letterale, “serate”, ma non è esattamente la stessa cosa. Possiamo però cercare di offrire una breve definizione che tenga conto delle declinazioni

di questo termine; la parola *saraú* deriva dal latino *seranus/serum*, termini legati all'idea di "tramonto" e a quella dell'"imbrunire". Si tratta di un evento che riunisce un gruppo di persone con l'obiettivo di trascorrere insieme una serata svolgendo attività ricreative e ludiche, come ascoltare musica, leggere libri oppure, in questo specifico caso, recitare poesie. Sono incontri molto partecipati durante tutto il XIX secolo, da gruppi di borghesi e aristocratici. È a partire dalla fine del XX secolo e l'inizio del XXI che queste manifestazioni diventano popolari e accessibili a più gruppi sociali, promosse da scuole e università, associazioni culturali e, non ultimi, da collettivi sedimentati non solo nei centri delle città, ma anche nelle periferie. È proprio ai margini delle grandi megalopoli brasiliane che questi spazi acquisiscono i tratti di un palcoscenico per una rivalsa e un'autoaffermazione dei cittadini spesso silenziati, occultati, dimenticati. Non solo: il costituirsi di un gruppo che potesse vantare un'organizzazione consolidata e riconosciuta anche a livello accademico ha garantito un dislocamento di questo tipo di eventi, pur mantenendo il forte legame con le periferie, sede di queste produzioni.

3. CARAS AMIGAS: IL PASSAGGIO DEL TESTIMONE E LA FORMAZIONE DEL SARAU DAS MINAS E DEL SARAU DAS PRETAS



Figura 1: Fotogramma del documentario "Pelas Margens: vozes femininas na literatura periférica", Jéssica Balbino (dir), 2016 (7':35").

di San Paolo: si tratta del documentario dell'attivista Jéssica Balbino, *Pelas Margens: vozes femininas na literatura periférica* (Balbino 2016). Nel documentario, le voci delle partecipanti ai *saraus* vengono ascoltate e si fanno eco di una lotta profonda, guidata dalla volontà di un riconoscimento in campo artistico e, più in generale, nella società brasiliana in quanto corpi esistenti, attanti e degni di essere visti. Emergono le difficoltà di autoaffermazione che le artiste affrontano ogni giorno anche all'interno di questi circuiti artistici, riflesso di consuetudini strutturali e pregiudicanti – come sottolinea la poetessa Raquel Almeida, all'inizio è stato sorprendente per il pubblico vedere le prime poetesse sul palco anziché ricoprire

o papel de coadjuvante; as mulheres que estavam ali ajudando e não protagonizando. Para mim, teve vários problemas: primeiro, com a questão do bar, não é? O bar é sempre visto como um ambiente masculino, em que os homens vão lá, vão beber, vão jogar, vão fazer tudo e as mulheres ficam em casa, cozinhando, passando, lavando, cuidando dos filhos (Balbino 2016).

Raccontando la sua partecipazione all'evento, l'antropologa Nascimento (2009: 251) scrive: «la prima volta che ho partecipato al *saraú* c'erano circa settanta persone, la maggior parte uomini adulti, ma c'erano anche donne, adolescenti e bambini (quest'ultimi figli dei poeti)». Solo nel 2016 si avrà un documento che testimoni l'aumento della partecipazione femminile ai *saraus*

Queste donne hanno fatto dell'unità e del senso di collettività il loro strumento principale e si sono riunite organizzando a loro volta *saraus* paralleli, come il Sarau das Mina che, a differenza della Cooperifa, non si esibisce in un unico locale. Sono la sua identità itinerante e la volontà di dare voce alle donne e, più in generale, ai soggetti marginalizzati, ad aver reso questo collettivo uno dei più importanti della nazione. Il riconoscimento di questo gruppo all'interno del panorama poetico contemporaneo ha permesso al Sarau das Mina di pubblicare diverse antologie, come *Faço da minha voz a minha arma* (2023), che raccolgono contributi da tutto il Brasile.

Un genere poetico che si è affermato sempre di più all'interno di questi contesti culturali è quello della poesia parlata, *spoken word*. Una definizione di questa espressione artistica è fornita da Mel Duarte, poeta e produttrice culturale, che all'interno dell'antologia da lei curata, *Querem nos calar. Poemas para ser lidos em voz alta* (2019), scrive:

A poesia falada nada mais é do que uma herança cultural, uma memória deixada em nossos genes por quem nos antecedeu. [...] A cada geração, adapta-se a utilização da palavra para contar sua história, deixar o seu legado e isso, no contexto atual, nos permite romper com um ciclo de mulheres silenciadas e compartilhar nossa visão de mundo numa sociedade patriarcal que quer nos limitar a todo momento [...] (Duarte 2019: 9-10).

Questa raccolta, che raccoglie le voci di quindici *slammer* e una prefazione di Conceição Evaristo, rappresenta un grido, il grido delle donne che non accettano (più) di essere silenziate. Di seguito qualche estratto della poesia di Duarte che dà il titolo al libro e che si può facilmente recuperare nella sua forma “parlata” sulle piattaforme di streaming musicale:

Querem nos calar

Escreva, mulher
Que não falha o poder da sua palavra
Escreva, mulher
Que não falha o poder da sua palavra
Uma mulher que escreve
Ninguém cala
Uma mulher que escreve
Ninguém cala
[...]
Aqui estamos nós, donas de nossas próprias palavras
Revolucionárias do cotidiano, regando a terra outrora
Batida por nossas antepassadas, firmando nossas pegadas
Sabendo que hoje, cada vez que nossa fala se propaga
Equivale a dez que antes foram silenciadas
Mulheres de uma geração atrevida
Filhas dos saraus e batalhas de poesia
Alquimistas, libertárias, propagandistas da oralidade
Compartilhando nossas travessias
Bradando nossa realidade!
Escreva, mulher
Que não falha o poder da sua palavra
Escreva, mulher
Que não falha o poder da sua palavra

Uma mulher que escreve
Ninguém cala
[...]
Sempre semeando essa terra verbo fértil
Perpetuando nossa existência através de versos
Escrivendo quantos poemas manifestos
Forem necessários por dia
Pra cada vida interrompida ter mais valia
Não mais invisíveis, não mais mercadoria
Se querem nos privar, ocuparemos espaços!
Se querem nos apagar, escreveremos livros!
Se querem nos calar, juntas, vamos falar mais alto!
Escrava, mulher
Que não falha o poder da sua palavra
Escrava, mulher
Que não falha o poder da sua palavra
Uma mulher que escreve
Ninguém cala
Uma mulher que escreve
Ninguém cala
[...]
(Duarte 2024)

Infine, si tratta di un'evoluzione, quella dei *saraus*, aperta a nuovi spazi di condivisione, cornici dotate di una loro personale *agency* che hanno permesso la promozione di tematiche e soggettività ora riconosciute, prime fra tutte le donne afrodescendenti e le loro istanze per la legittimazione della loro identità all'interno della società brasiliana. Questi spazi stanno infatti garantendo un nuovo protagonismo che vede nell'autoaffermazione e nella lotta politica i suoi temi principali, attraverso un'estetica che sfrutta la performatività come occasione per riconnettersi alle proprie radici ancestrali e la naturale struttura inclusiva di questi sistemi per mantenere vivo il dibattito circa le periferie e i diritti delle donne, in particolare delle donne nere.

3.1. *SARAU DAS PRETAS: SULLA PERFORMATIVITÀ DI UN CORPO FEMMINILE NERO*

La nascita e popolarità di esperimenti come quello del Sarau das Minas è sintomatico dell'accesso, da parte di queste artiste, a un più vasto campo teorico che, oggi, include e mette al centro la lotta al razzismo e al maschilismo come una più grande battaglia sociale per l'uguaglianza. L'esercizio della *slam poetry* diventa un modello espressivo della propria identità e di denuncia, oltre a incarnare il più radicale significato del concetto di performatività,¹ in cui l'attante diventa protagonista tanto quanto l'azione e le parole propo-

¹ Il concetto di performatività in campo estetico deriva dalla teoria del linguista britannico John Langshaw Austin (Austin 1962), secondo cui un'asserzione non esprime un concetto, ma compie un'azione. L'aggettivo performativo è impiegato soprattutto in ambito estetico; Erika Fischer-Lichte (2014) è tra le prime a fornire una definizione composita di questo termine all'interno degli studi sull'arte, che si può riassumere così: l'opera è un evento unico e irripetibile; questo evento si realizza non solo nel suo contenuto, ma anche nel rapporto che si stabilisce tra l'artista e lo spettatore, un'interazione che riunisce in un modo unico i due soggetti coinvolti, entrambi attanti. È inoltre dirimente sottolineare che gli studi in questo ambito sono molto fertili e hanno prodotto riflessioni che mettono in luce uno studio critico delle

ste; questa combinazione garantisce così nuovi spazi al dibattito intersezionale nel Brasile contemporaneo. Si tratta di gruppi ed estetiche che si stanno affermando in modo deciso all'interno del panorama poetico brasiliano e, come sottolineano De Rosa e Di Eugenio,

La presenza delle donne e di movimenti *slam* femminili è divenuta esponenziale ed è principalmente connessa proprio alle condizioni delle donne nere, alla povertà, alla violenza poliziesca, alle disuguaglianze sociali, alle culture marginali ma anche a questioni che investono tutte le dinamiche sociali dei tanti “Brasili”: la sessualità, il razzismo sistematico, gli immaginari (neo)coloniali. Tutte queste questioni transitano e vivono nello *slam* nutrendosi del lavoro di tutte quelle donne nere che, attraverso la loro scrittura, hanno occupato e spalancano lo spazio della letteratura brasiliana (De Rosa, Di Eugenio 2024: 140).



Figura 2: Logo del Sarau das Pretas

Un caso emblematico è quello del Sarau das Pretas, composto inizialmente da quattro donne nere e una persona transgender: Thatha Alves, Debora Garcia, Elisandra Souza, Jô Freitas e Taissol Ziggy che si riuniscono per presentare le loro poesie in forma orale, accompagnate dall'*atabaque* (strumento a percussione che consiste in un tamburo in legno, usato anche nella *capoeira*). Il gruppo è in continua evoluzione e, come si legge dalla loro pagina Instagram, si è ampliato negli anni, accogliendo nuove partecipanti, come Lilian Rocha, Oluwa Seyi e Amanda Telles.

Il Sarau das Pretas è un caso rilevante, non solo per la sua composizione, ma anche per il valore performativo delle esibizioni che si dà nell'uso delle parole, della voce e del corpo: si tratta di un'azione che si manifesta nel presente, le poesie sono caratterizzate da toni di denuncia del razzismo sistematico del Brasile contemporaneo, ma guardano sempre a una più remota ancestralità: le modalità di trasmissione ed espressione delle poesie, accompagnate dalla musica, configurano un ponte con le origini africane delle protagoniste. Il momento così creato trascina con sé e sfrutta i corpi e le voci delle poetesse come dispositivi di trasmissione di un passato ancestrale. Esempio dell'importanza del tema dell'ancestralità nella produzione poetica di queste donne è la poesia pubblicata nel canale Youtube del Sarau das Pretas di Débora Garcia, che presenta il suo legame con le navigazioni obbligate degli schiavi africani, la merce più preziosa del commercio triangolare dei portoghesi:

O mar que me navegou
Por África passou
E eu senti em minh'alma
O seu sabor
O mar que me navegou
Por África passou

molteplici possibilità di esistenza dei corpi – intesi come produttori di realtà e identità, anch'essi unici e irripetibili – e dell'influenza che questi esercitano sulla costituzione di legami sociali. Si rammenta infine il lavoro accademico di Judith Butler (2023) sulla performatività di genere, che mostra come l'importanza del riconoscimento in società (in particolare, del riconoscimento dei corpi) sia strettamente legato alla politica e alla giustizia, alla lotta e alla rivoluzione.

E eu senti em minh'alma
O seu sabor

Saboreei as memórias
Da gente que vem de lá
E degustei as palavras
Da língua Ioruba

Purifiquei com este sal
Que preserva a minha história
Pois a gente não é nada sem memoria
E a memória é o mar
Que insiste em me navegar

Sol a pino
Tempo aberto
Sei que não vou naufragar

No horizonte
Terra firme, nova realidade
Letras pretas
Poética de liberdade.
(Garcia 2018)



Figura 3: Fotografia di Eliane Campos

È quindi in questi corpi, neri e di donne, e attraverso un'esperienza sinestetica aperta agli "spett-attori", che si porta alla luce una storia caratterizzata dal dolore, dalla violenza, così come dalla volontà di libertà: una storia raccontata, questa volta, dalle eredi dei protagonisti sfruttati, che ritrovano così la voce che è stata loro sottratta nei secoli attraverso dispositivi di dominio, come la schiavitù e la sottomissione. Questo ponte che collega alle origini è peraltro accentuato dalle modalità di trasmissione: musica, corpo e parola sono intesi e impiegati all'interno di una tradizione africana che li vede al di là degli stereotipi e dei limiti che li hanno caratterizzati nei secoli (Oliveira, Ricieri 2020: 386): una "performatività ancestrale" che tiene conto anche delle più recenti teorie legate alla costruzione del genere e del sé attraverso il proprio stare al mondo. Si tratta di un elemento

dirimente nelle esibizioni di queste artiste, che possono così rivendicare attraverso la letteratura e il corpo i loro diritti. «Oh, bate palma, já chegou o Sarau das Pretas / Oh, dá licença, mulher preta vai falar», inizia così il Sarau das Pretas: le poetesse prendono parola attraverso questa strofa, ripetuta due volte, seguendo il ritmo delle percussioni; le donne sfruttano questa formula per conquistare, in quel momento, l'attenzione del pubblico e lo spazio in cui si esibiscono, chiedendo il permesso («dá licença») con il tono deciso di chi ha aspettato a lungo il



Figura 4: Immagine pubblicata nell'articolo "Sarau das Pretas leva ancestralidade, música e poesia à periferia de SP", Polifonia Periférica, <https://www.polifoniaperiferica.com.br/2016/10/05/sarau-das-pretas-leva-ancestralidade-musica-e-poiesia-as-periferias-de-sp/> (ultima consultazione: 29/08/2025).

proprio palco. Si apre in questo modo una mostra di corpi diversi, pronti a raccontarsi e a tradurre la propria storia e le proprie poesie attraverso il movimento.

Un aspetto interessante del progetto artistico del Sarau das Pretas risiede nella capacità di estendere il proprio attivismo artistico verso diversi ambiti culturali con importanti ricadute a livello sociale, come i due progetti di Realezas e del Sarau das Pretinhas. Il primo include diverse iniziative che hanno l'obiettivo di celebrare la potenza delle donne nere nella letteratura, nell'oralità e nello scambio culturale, attraverso tre attività: Lendo Realezas, un gruppo di lettura di autrici afrodescendenti, Encontro de Realezas, un *sarau* con invitati speciali per celebrare l'oralità come epistemologia ancestrale e, infine, Vivendo Realezas, un vero e proprio scambio culturale che promuove esperienze e connessioni tra territori, al fine di favorire la circolazione delle narrative delle donne afrodescendenti. Il secondo progetto, il Sarau das Pretinhas, è un'iniziativa dalla forte natura educativa che, nella sua prima edizione, ha coinvolto molte bambine, permettendo loro di entrare in contatto con una poesia che innanzitutto le rappresenti. È importante sottolineare che questi due progetti stanno avendo un grande seguito, anche grazie alle strategie divulgative del gruppo di poetesse, che sono riuscite a intercettare le potenzialità dei *social* per superare diverse barriere (tra le molte, quelle architettoniche, sessiste e razziali).

4. DALLA COMUNIDADE ALLA COMMUNITY: NUOVI PERCORSI PER LA CIRCOLAZIONE DELLA POESIA

Il passaggio da *comunidade* (che in portoghese significa tanto “comunità” in senso ampio quanto “favela”) a *community* garantisce l'accesso delle opere di queste poetesse a un maggior pubblico, superando le barriere architettoniche delle megalopoli come San Paolo e rendendo così disponibili queste produzioni artistiche per chiunque. Questo passaggio avviene attraverso l'uso dei *social media*, in particolare di Instagram e Facebook, piattaforme su cui le poetesse pubblicizzano gli eventi e mantengono un dialogo aperto con i loro seguaci. Non si tratta di un transito fisiologico: la Cooperifa, il primo collettivo a organizzare *saraus* a San Paolo, ha annunciato, nel marzo del 2024, una pausa dopo oltre dieci anni di attività. Sui propri profili *social* il collettivo scrive: «nas ruas e na vida real, entre cliques e likes o cotidiano é bruto e nos pede coragem. Em tempo de sucesso fácil e narrativas virtuais, nossa ideologia e nossos projetos acabaram nos deixando sozinhos e sem apoio, tanto físico quanto espiritual» (Cooperifa 2024).

La presenza delle artiste citate all'interno del mondo virtuale è quindi un segnale di de-gentrificazione che si muove su più livelli, non solo letterario: innanzitutto, promuove un allontanamento dall'ideale del centro della città come spazio nevralgico di produzione culturale, un movimento che dall'esterno cerca il centro ora si muove su altri spazi, anche su quello virtuale; un ulteriore distanziamento è dato dalla mancata dipendenza di queste autrici dai normali circuiti di divulgazione letteraria, tramite case editrici e, più in generale, dalla pubblicazione di libri cartacei e dal loro vincolo con i diritti d'autore². Se da un lato le condizioni imposte dalla pandemia Covid-19 hanno promosso un maggior utilizzo, e quindi una maggiore visibilità, di questi prodotti culturali nel mondo virtuale, è anche vero che questi spazi puntano oggi a consolidare il concetto di *community*, inteso

² Anche nel documentario di Balbino una delle artiste intervistate fa riferimento al *copyleft*. Contrapposto al *copyright*, si tratta di una pratica di esercizio dei propri diritti d'autore che prevede la totale libertà nell'uso delle opere interessate. L'unico vincolo è quello di mantenere, anche qualora ci fossero modifiche o aggiunte, lo stesso sistema, gratuito e libero, di accesso a questi lavori.

come un luogo di interazione e costruzione, attraverso la partecipazione, il senso di appartenenza e la connessione emotiva. Non si esclude quindi la partecipazione a eventi radicati nel territorio o all'elaborazione di raccolte di poesie, ma il vincolo imposto dalla circolazione nelle librerie o dalla necessità di vendita è posto in secondo piano rispetto alla condivisione di video di slam e alla produzione di materiali digitali che rafforzino la presenza di queste tendenze culturali sul web.

Un ulteriore aspetto che emerge come conseguenza dell'uso dei *social media* come strumento primario di divulgazione è la costituzione della già citata “de-gentrificazione digitale”. Se, da un lato, il mondo virtuale sta cambiando lo spazio urbano in favore di una gentrificazione aggressiva³ – è il caso della popolarità di Airbnb (Gainsforth 2019) –, causando spesso la riduzione di spazi in cui esercitare lo spirito di collettività, gli incontri promossi da autrici come quelle del gruppo del Sarau das Pretas permettono di rivalutare spazi in cui spesso le donne non erano contemplate – o valorizzare spazi collettivi adattandoli alla divulgazione artistica (un esempio sono, come si è visto, i bar) –. Insomma, queste “artiviste” non solo promuovono, attraverso l'uso di pratiche performative che permettono di rievocare la propria storia e la propria ancestralità, la lotta per i diritti delle emarginate, ma, in senso più ampio, l'origine periferica di questi gruppi permette di guardare alle megalopoli come spazi eterogenei e condivisi, aperti a costanti adattamenti degli ambienti che la compongono. Si crea così una tendenza che abbiamo definito “de-gentrificazione”, legata all'attività di questi collettivi e alla promozione dei loro eventi tramite i *social media*: si afferma così un movimento non più *dalla* periferia ma *verso* la periferia.

5. CONCLUSIONI

La necessità di decolonizzare in senso ampio la letteratura brasiliiana si manifesta in modalità diverse e interdisciplinari; è in un simile contesto che emerge la volontà di dare voce a tutte le soggettività che compongono il tessuto culturale brasiliiano. Assecondano questa tendenza gli emarginati dai centri delle grandi città, i cittadini e soprattutto le “cittadine di seconda classe” (Emecheta 1974) che, attraverso estetiche in costante evoluzione che devono ancora essere discusse e approfondite, prestano la loro voce a una lotta per il riconoscimento dei loro diritti, alla ricerca di una parità di genere e di etnia che superi profondi e radicati pregiudizi – riflessi di un passato legato al dolore e allo sfruttamento –.

Le artiste afrodiscenti dei *saraus* di San Paolo si inseriscono quindi in un importante sistema di ridefinizione del dibattito teorico all'interno delle politiche sociali della città che abitano e diventano protagoniste di una rivoluzione artistica che si muove sia in ambito urbano che virtuale. In definitiva, le *artivistas* qui presentate sono esempio di come la letteratura possa essere uno spazio che non si limiti ad approcci teorici, in grado di alimentare una necessaria e urgente lotta per i diritti di tutte.

³ Il termine *gentrification*, introdotto dalla sociologa e urbanista britannica Ruth Glass (1964), identifica il processo di rigenerazione di alcune aree urbane, in particolare delle periferie. Concretizzandosi in azioni di demolizione, riqualificazione o ricostruzione, produce forti cambiamenti a livello urbanistico e sociale.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Austin, John Langshaw (1962), *How to do things with words*, London, Oxford University Press (trad. it.: *Come fare cose con le parole*, Bologna, Marietti, 2019).
- Butler, Judith (2023), *L'alleanza dei corpi*, Milano, Nottetempo.
- Correia de Oliveira, Eliane - Fernandes Weiss Ricieri, Francine (2020), «Vozes das mulheres negras nos saraus e slams da cidade de São Paulo», *Literatura Scripta. Revista do Programa de Pós-graduação em Letra e do Centro de Estudos Luso-afro-brasileiros da PUC Minas*, 24, 52, pp. 380-402.
- De Rosa, Francesca e Di Eugenio, Alessia (2024), *Voci Amefricane. Contesti, testi e concetti dal Brasile*, Alessandria, Capovolte.
- Duarte, Mel (ed.) (2019), *Querem nos calar. Poemas para ser lidos em voz alta*, São Paulo, Planeta.
- (2021), “Querem nos calar (spoken word)”, *Colméia*, Recife, Casa Philos.
- Emecheta, Buchi (1974), *Cittadina di seconda classe*, Milano, Giunti.
- Fischer-Lichte, Erika (2014), *Estetica del performativo: una teoria del teatro e dell'arte*, Roma, Carocci.
- Gainsforth, Sarah (2019), *Airbnb città merce. Storie di resistenza alla gentrificazione digitale*, Roma, Deriveapprodi.
- Glass, Ruth (1964), *London: Aspects of Change*, London, MacGibbon & Kee.
- Nascimento do Peçanha, Érika (2009), *Vozes Marginais na Literatura*, Rio de Janeiro, Aeroplano.
- Santos Marques dos, Ana Carolina e Turra Neto, Nécio (2024), «Sarau das Mina em São Paulo: tramas de uma sociabilidade periférica», *Geousp*, 28, 3, pp. 1-21.
- Silva da, Maurício Pedro (2018), «Ultrapassando limites, desfazendo fronteiras: a literatura marginal brasileira e suas práticas na contemporaneidade», *Iberoamérica Social. Revista-red de estudios sociales*, 6, 10, pp. 124-149.

FILMOGRAFIA

- Balbino, Jéssica (dir.) (2016), *Pelas Margens: vozes femininas na literatura periférica*, 66'. Disponibile su: <https://www.youtube.com/watch?v=nHm4cennyyw&t=1507s> (ultima consultazione: 29/08/2025).

SITOGRAFIA

- Cooperifa (2024), annuncio pausa sui social - comunicato disponibile su: <https://www.facebook.com/Cooperifaoficial/posts/pfbid02bibVP6W8Zx65VjAZtmKCWVj2idmnnZpaZ3a4DxcXrsiQi7XcmkRS6DM2vCgebnml> (ultima consultazione: 29/08/2025).
- Poesia di Débora Garcia per il canale Youtube del Sarau das Pretas (2018), disponibile su: <https://www.youtube.com/watch?v=7uwh8gt942M> (ultima consultazione: 29/08/2025).
- «Poética periférica», <<https://revistapb.com.br/arte/poetica-periferica>> (ultima consultazione: 29/08/2025).
- «Saraus das Pretas», <<https://ceu.sme.prefeitura.sp.gov.br/ceu-taipas/sarau-das-pretas/>> (ultima consultazione: 29/08/2025).

«Sarau das pretas leva ancestralidade, música e poesia às periferias de SP» (2016), <<https://www.polifoniaperiferica.com.br/2016/10/05/sarau-das-pretas-leva-ancestralidade-musica-e-poesia-as-periferias-de-sp/>> (ultima consultazione: 29/08/2025).

LINK AI PROFILI SOCIAL DEI SARAUS CITATI

Sarau das Pretas

Instagram: <https://www.instagram.com/saraudaspretas/?hl=it>

Youtube: <https://www.youtube.com/@saraudaspretas>

Facebook: <https://www.facebook.com/@saraudasmina9769>

Sarau das Pretinhas

Instagram: <https://www.instagram.com/saraudaspretinhas/?hl=it>

Sarau das Mina

Instagram: <https://www.instagram.com/saraudasmina/>

Youtube: <https://www.youtube.com/@saraudasmina9769>

Facebook: https://www.facebook.com/coletivasaraudasmina?locale=pt_BR

Cooperifa

Facebook: https://www.facebook.com/Cooperifaoficial/?locale=pt_BR

Ricevuto: 01/09/2025

Accettato: 07/11/2025

ARTICOLI

NICOLÁS ALBERTO LÓPEZ PÉREZ
FEDERICO CANTONI

Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane, 14 (2025), pp. 81-109.
<http://riviste.unimi.it/index.php/tintas>

Un contrapunto entre historia e historias: el ex Chile de José Ángel Cuevas como discurso biográfico

NICOLÁS ALBERTO LÓPEZ PÉREZ

Università degli Studi di Salerno

nlopezperez@unisa.it

1. PRELIMINARES: JOSÉ ÁNGEL CUEVAS EN LA POESÍA CHILENA

En 2012, cuando se publicó *Maquinaria Chile y otras escenas de poesía política*, José Ángel Cuevas (Santiago de Chile, 1942) ya gozaba de un cierto prestigio en el campo cultural de su país. De esa obra, conviene resaltar el poema «El sueño de Kiko Rojas», que no es sino una alegoría del poder popular y, asimismo, una visión ucrónica del golpe de Estado del 11 de septiembre de 1973. El texto, que bien puede hermanarse con el fragmento 48 del libro *La ciudad* (1979) de Gonzalo Millán, opera como una síntesis de la poesía de resistencia que Cuevas escribió preponderantemente hasta el retorno a la democracia en Chile. El citado poema versa sobre un contragolpe ficticio por parte de los simpatizantes de la Unidad Popular, lo suficientemente eficaz para evitar la insurgencia militar y consolidar el respaldo ciudadano al gobierno de Salvador Allende.

La poética de Cuevas, pese a tener aristas políticas, testimoniales y urbanas, es difícil de clasificar, toda vez que hibrida voces como la poesía “lárica” de Jorge Teillier, la poesía conversacional de Nicanor Parra, los giros del lenguaje al interior del poema de Enrique Lihn y una construcción del verso desde la ironía y el temple cuyos exponentes notables en Chile son Pablo de Rokha y Armando Uribe. En ese crisol de influencias, Cuevas modula el abecé de la poesía chilena al calor de su experiencia y sus vivencias tanto en el Chile de la dictadura cívico-militar de Augusto Pinochet (1973-1990) como en el retorno a la democracia o «postdictadura» (Richard 1994) para dar forma a una propuesta original que inicialmente se articuló como un desvío del lenguaje autoritario (Bianchi 2003; Galindo 2003; Barros Cruz 2016) y, luego, como una crítica al lenguaje de las instituciones y la transición y de la producción de sujetos dóciles y modulados por el consumo (Moulian 1997).

Nos llama la atención que en *Treinta poemas del ex poeta José Ángel Cuevas* (1992), el poeta intenta suturar su universo poético a partir de dos conceptos: ex poeta y ex Chile. El ex poeta se constituye en escena para hacer frente a una retórica del expolio y de la contrarevolución llevada a cabo por la dictadura. Mientras que el ex Chile dice de una relación

con esa historia que fue reiniciada por la violencia que generó un cambio en la mentalidad de los chilenos, una división político-administrativa que reconfiguró el territorio y, *last but not least*, una despolitización colectiva radical.

Ex poeta y ex Chile, de igual manera, son dos puestos de combate a través de los que se puede leer la experiencia del insilio vivido por Cuevas y, cómo desde esa posición, él entremezcla su biografía con la historia y la memoria colectiva de un país que aún no logra recuperarse del todo de esa fractura sociocultural y del estado de excepción. Cuevas, también, en obras como *Proyecto de país* (1994) y *Poesía de la comisión liquidadora* (1997) problematiza la alegría prometida por la opción “No” que obtuvo la victoria en el Plebiscito Nacional de 1988; y, en nuestra opinión, subvierte los componentes de una «subjetivación neoliberal» (Dardot, Laval 2017), base de la sociedad chilena del siglo XXI proyectada por la dictadura.

En esta investigación, intentaremos sustentar una crítica del triunfalismo neoliberal, a partir de la decepción que el yo lírico de Cuevas manifiesta frente a los grandes relatos y eslóganes del fin de siglo. Además, analizaremos la expresión del trauma histórico-biográfico y la estética de la derrota contenidos en la escritura del poeta, elementos que aparecen como una oportunidad interesante para leer el Chile actual.

2. UN POETA BAJO AMENAZA: ESCRITURAS AUTOBIOGRÁFICAS, TAMBIÉN COLECTIVAS Y NACIONALES

La sutura es la marca de una herida: en donde antes hubo una rasgadura de la piel y, tal vez, un poco de sangre, quedan los vestigios de un proceso de regeneración fallido o exitoso. Desde esta perspectiva, Cuevas, cuyos primeros textos se remontan a 1967¹, acumula, a la fecha, más de medio siglo de suturas entre su propio cuerpo, su escritura y las imágenes de una pequeña gran historia nacional, en otras palabras, la historia de un Chile que despegó y se estrelló forzosamente. Aunque la poesía puede leerse sin leerse: se observan los agenciamientos de los poetas en torno a la difusión y apertura de enclaves imaginarios en torno a los que los textos poéticos se producen, circulan, son recibidos y alimentan nuevas generaciones de poéticas. A nuestro juicio, observar el movimiento de los escritos es también determinar las coordenadas y la cartografía del espacio literario. Justamente, Cuevas que, durante los años sesenta, estudiaba en el Instituto Pedagógico de la Universidad de Chile, junto a un grupo de amigos y con motivo de un taller de poesía, se agruparon al alero del “grupo América” (Bianchi 1989).

La experiencia de poetas organizados, en Chile, no era una novedad: ya los grupos Los Diez (1914-1924) o Mandrágora (1938-1943) habían sido pioneros en agrupar a distintos escritores en Santiago y en provincia. En esa línea, la agencia a partir de antologías y talleres fue un modo de abrir las poéticas ya existentes: memorables son la *Antología de poesía chilena nueva* (1935) a cargo de Volodia Teitelboim y Eduardo Anguita y *Cuarenta y un poeta joven de Chile (1910-1942)* que Pablo de Rokha editó bajo su sello Multitud. Durante la década del cincuenta, además del monumental trabajo de Antonio de Undurraga (*Atlas de la poesía de Chile: 1900-1957*), quisiéramos destacar los movimientos del espacio literario mediante certámenes literarios como, por ejemplo, los Juegos Florales –organizados

¹ Al menos desde la publicación de *Poesía temprana* en 2018, obra que incluye los primeros pasos en la vida literaria santiaguina del poeta, *Efectos personales y dominios públicos* (1979) y *Contravidas* (1983), el mapa de la poesía de Cuevas se muestra en la dispersión de textos presentes en fanzines y revistas que se unificaron bajo el único nombre de “Poesía retro” (1967-1977).

por la Municipalidad de Santiago desde 1934–, el Premio de Poesía que otorgaba la Universidad de Concepción, el Premio Nacional de Literatura (desde 1942) y otros esporádicos con el patrocinio y el apoyo de la Sociedad de Escritores de Chile (SECH). El grupo América no fue el único esfuerzo colectivo de la época: en Valdivia se fundó el grupo Trilce –encabezado por Omar Lara–, mientras que entre Arica y Antofagasta operó el grupo Tebaida; en Concepción también hubo actividad, de la mano del grupo Arúspice. La capital chilena, en tanto, también observó la presencia de la Escuela de Santiago –de Naín Nómez y Jorge Etcheverry, que alguna vez frecuentaron el grupo América– y de la Tribu No.

En adelante, la dinámica colectiva fue un síntoma de las prácticas letradas y poéticas frente a los cambios en Chile. En los sesenta, el país vivió una liberalización de la estructura económica, una tensión política marcada por un anticomunismo heredado de la “Ley Maldita” del presidente Gabriel González Videla –cuya vigencia fue entre 1948 y 1958–, la organización de un mundial de fútbol en 1962 y la modernización paulatina de los principales centros urbanos. El evento deportivo fue significativo de sobremanera para la población, aún más porque la selección chilena obtuvo el tercer puesto. A ello, la reproducción de manifestaciones culturales “a la chilena”, puntualmente, la música rock, fue una tónica de la década. No es casualidad que el hit de Los Ramblers, «El rock del mundial», haya ido más allá de la ocasión para la que fue compuesto. Desde 1979, Cuevas escribía al respecto: «¡Viva Chile, tercer campeón del mundo en fútbol! / Nosotros generación del sesentaidós, / qué perdidos estuvimos entre la gente / el día del jolgorio, las motos aullaban guitarrista, / y los instrumentos llenaban el cielo de rugidos y / lágrimas, / algunos se detenían a brindar con los pasajeros / de las micros y todos se abrazaban y querían» (Cuevas 1989: 13-14). El poeta pone en evidencia esa algarabía de los chilenos, de frente a las condiciones en que la vida estaba siendo imposible: el chileno medio había pasado de la dicha a la tristeza de vivir su propio insilio-encierro, sujeto al terror y la sumisión so pena de pagar con la propia vida.

Cuevas apela a ese sujeto que no fue capaz de partir al extranjero y, en ese sentido, se sustraer del privilegio dirigencial o de clase que permitió el exilio o el asilo por parte de una nación en que hubiera militantes afines. Asimismo, tras el golpe de Estado del 11 de septiembre de 1973, Cuevas modela ese momento en que la institucionalidad y la actividad sociocultural en Chile sufrieron una gran fractura. Los agentes de la escena creativa y política sufrieron en carne propia apremios ilegítimos como prisión, tortura, desaparición, exilio, persecución y despidos laborales arbitrarios. En efecto, la instauración de un sistema autoritario limitó las posibilidades y continuidades de las manifestaciones intelectuales previas y también inhibió las nuevas prácticas a un estado de censura, uno de conformidad con las leyes que prohibían cualquier expresión crítica a la dictadura y alusivas a la figura de Allende y su proyecto socialista. Los funcionarios del régimen, por su parte, generaron una “reconstrucción” basada en un nacionalismo desarrollista y anticomunista.

La sutura entre pasado y futuro se sitúa en el sueño. Por ejemplo, en *Adiós muchedumbres* (1989), una antología de su producción hacia la fecha de término de la dictadura y cuya dedicatoria va «a la inmensa y abrumadora mayoría de la población», se puede ver al poeta que a destellos se aparece: «estoy cargado, sí de grandes esperanzas: lograr una mínima felicidad en la vuelta que viene [...] quizás venceremos» (Cuevas 1989: 4-6). La incertidumbre de los días aciagos que Chile vivía se manifestaba en forma de esperanza o de un rumbo improbable tras el expolio.

Ahora bien, en ese margen el poeta se mueve a lo largo y lo ancho de «un País que no sabe adónde va» (Cuevas 1989: 5). Es decir, en un contexto que había visto desaparecer cualquier posibilidad de movimiento y de la vida *beat* (a la que Cuevas alude como rockera, haciendo guiño a la música anglo y chilena que él y sus amigos consumían en la época); y, por tanto, ante la caída de un relato de vida y la proliferación de la violencia, la pregunta de hacia dónde iba Chile era incierta. Después del golpe, el plebiscito de 1978 dotó de relato jurídico a los propósitos de la dictadura, que previamente se resumían en una higiene política y una homogeneización del vivir. Sin embargo, en la poesía de Cuevas el contraste entre el gran relato de la Unidad Popular, la China revolucionaria y la utopía obrera y el terror y la brutalidad de un régimen autoritario, son fuerzas históricas que colisionan y se conjugan juntas y separadas mediante el crisol de lo simbólico (prohibiciones, discernimientos, pensamientos), lo imaginario (todo aquello que emplea el yo para sustentarse y agrandarse) y lo real (espacio donde los afectos aspiran al todo para ser una parte). Es decir, un espacio para las ruinas, los escombros, las ucrónias y el inevitable luto de la vida tal como la conocía el poeta.

Cuando Cuevas “líquida” el yo, nos queda pensar en una aniquilación o en una venta al último precio posible: de ahí que reflexione sobre una reducción de la propia identidad, pero también de una alienación sujeta a los cambios culturales que trajo el neoliberalismo. Hay, en esto caso, callejones sin salida, por ejemplo: «Viejo: tú nunca volverás a ser feliz / Nadie te propondrá ½ litro más de nada / ni leche leña ropa limpia // Nadie nacionalizará ya ninguna cosa / no pienses en un centímetro de tierra» (Cuevas 1989: 85). Más allá de cualquier ironía, el luto del proyecto político de Allende es el corazón de las ruinas y los escombros; respecto al ½ litro de leche, piénsese en la asistencia alimentaria del gobierno de Allende y en el artivismo del grupo CADA (Colectivo Acciones de Arte) y su performance «Para no morir de hambre en el arte» de 1979 (Neustadt 2012; Scarabelli 2022). Siempre en el luto, las alocuciones del yo lírico hacia el poeta son patentes, un caso para destacar es el poema «no llores Pepe»: «No hay por qué llorar Pepe / pasar y repasar sobre 1973 / buscar nada / Santiago está distinto» (Cuevas 1989: 64). En cuanto a ucrónias, no olvidemos el poema «El sueño de Kiko Rojas» que sintetiza el deseo de haber resistido eficazmente al golpe de Estado y, situado en un hito preciso, sugiere una idea de utopía que se pliega a esa imposibilidad por cambiar el pasado y la inmutabilidad de las leyes del tiempo. Ilusión y ficción, vienen de la mano en el poema, y modelan una historia que nos hace reflexionar sobre nuestra historia y nuestro presente. La poesía, por consiguiente, tiene un carácter inmanente y transitorio que se dirige a crear un pensamiento y luego desaparece. Dice el citado poema: «Se para el golpe / la gente sale a la calle / hay respeto por los muertos» (Cuevas 2012: 16). Llama la atención que lo colectivo aparece luminoso: de una generación derrotada a personas que reparan el tejido de su propia comunidad.

Además de la pérdida del norte en la utopía dibujada y de la cual el poeta se sentía parte, hay una transformación de la ciudad como si el sueño ya no existiese y el mundo en que es posible habitar deviniera totalmente desconocido, ajeno. La ciudad se percibe distante e impera en las maneras de representarla una suerte de sentido de no-pertenencia. A juicio de Nómez (2010: 189): «La poesía de José Ángel Cuevas, en ese momento, se mueve entre dos imaginarios de la utopía perdida: la de la liberación a través del Viaje y la de la pertenencia a una ciudad emancipada, en que el espacio público pertenece a todos y en donde el paisaje es casi un locus amoenus que sirve de telón de fondo». Para la poesía de Cuevas y otros autores inicia el estado de excepción. En «Introducción a Santiago» (1982) se hace una retrospectiva de la ciudad antigua, en la que la utopía y el sueño se encontraban vivos y vivaces. Un espacio metropolitano atiborrado por las postales que no volverán. Las cosas

con carácter, como dispone el historiador Michel de Certeau (2000: 138), «se imponen en el imaginario urbano, las que concentran los deseos que decantan en la historia». El habitante, topófilico por defecto, se aferra a los márgenes de la ciudad, a las construcciones que forman parte de sus ideales. En ese sentido, la ciudad se articula como una «tentativa de combinar las virtudes del modo de vida suburbano con la idea de centro» (Tuan 2007: 336). Con la dictadura, hay una perdida del *locus amoenus* que sugería Nόmez a partir de la *manu militari*, visible en las referencias al toque de queda en numerosos poemas de Cuevas. Visto así, por medio de la nostalgia y la tragedia, se desencadena la persecución por el entorno ideal, donde convergen las concepciones, estructuras, orientaciones y prejuicios socialmente aceptados y sancionados por una cultura, en un contexto determinado. Ese es el lugar del poema en Cuevas, donde la utopía subsiste, donde el tiempo pasado es una suerte de aliciente para mantenerse con vida. Ese es el sueño.

3. YA FUE, PERO REGRESA EN SUEÑOS: EL EX CHILE, EL EX POETA Y EL SEDIMENTO DE LA ESCRITURA

«Digo “ex Chile” porque tengo una idea clara, pero la tengo clara, clara, clara, de que Chile terminó el 11 de septiembre de 1973 [...]. Aquí terminó una comunidad donde había un pueblo, con sus raíces, con sus bellezas, con su ser. Y ese pueblo tenía una voz. Una voz que luchaba, que levantaba, que daba orden, que daba un sentido al vivir popular en las poblaciones» (Cuevas en Costamagna 2005: 7). Cuevas apunta a ese país que se había construido al alero de la propia historia en la que había participado y, no nos referimos en exclusiva a *una sola* biografía que se sutura a la nación, sino más bien que permea la representación que se tendrá de ese pasado que retorna espectral entre la alegría y los Hawker Hunter que bombardean el palacio presidencial La Moneda. El ex Chile, el país que fue, que no alcanzó a ser y que, en especial, se plasmó en el horizonte de expectativas del poema. Este poeta se ubica no en la reafirmación de la individualidad, sino en la «forma-de-vida» (Link 2015: 9). Es decir, la nostalgia actúa retroproyectando el pasado, como un modo de ejercer una crítica sobre el presente. En ese sentido, la poética de Cuevas no busca la restauración o el retorno a esa época gloriosa en que la vida de Chile estaba abriendose no solo a un nuevo ciclo político, sino también a la producción de dispositivos que mediante la cultura merodeaban en los alrededores de la idiosincrasia chilena. Un buen ejemplo de eso es el esfuerzo del gobierno de Allende con la Editora Nacional Quimantú, cuya propuesta principal era la democratización del libro y el acercamiento de las prácticas letradas a la sociedad. Más allá de esta brevíssima síntesis del rol de Quimantú, su nacimiento en 1971 fue, igualmente, funcional a las políticas de la Unidad Popular. Ya en 1969, en plena campaña presidencial, el programa del conglomerado abogaba para Chile una «nueva cultura para la sociedad chilena»: «la cultura nueva no se creará por decreto; ella surgirá de la lucha por la fraternidad contra el individualismo; por la valoración del trabajo contra su desprecio; por los valores nacionales contra la colonización cultural; por el acceso de las masas populares al arte, la literatura y los medios de comunicación contra su comercialización» (Unidad Popular 1969: 28).

El deseo de memoria en la poética de Cuevas excede las categorías estéticas y políticas (Mansilla Torres 2010; Sepúlveda Eriz 2011). Es más, la subjetividad del derrotado que se abocó al exilio interior o insilio, cuando no fue torturado, asesinado o exiliado. Justamente, nos referimos a los chilenos que se quedaron haciendo frente a la dictadura desde las sombras, pero que al mismo tiempo participaron pasivamente del júbilo compartido de la Unidad Popular. Ser vencido es ulular en silencio al interior de un orden

social que detalla lo que se puede hacer y no, y hasta donde es posible soñar o velar públicamente un pasado glorioso. Desde el lente poético de Cuevas, la lucha continúa, aunque la victoria de los vencedores haya sido pírrica. Al vencido, en tanto, no le queda más que el anhelo de lo extraviado, usando su memoria e imaginación; solo conoce el lenguaje del vencedor para plasmar su pesar y defender la verdadera historia. Las palabras van y vienen: son la monserga de un ser que nunca existió; son distancia y velocidad; son la manifestación del tiempo pasado. El poema se aferra a la conciencia del presente y, en uso de lo real y lo ficticio, fabrica ucronías para generar una epopeya del fracaso (Sepúlveda Eriz 2013). El poeta es esperanza y devoción. Pese a todo, vencer no es realmente vencer. El vencedor se diluye entre el temor y el temblor de sus acciones e incertidumbre del que no está escribiendo la historia oficial. Escribe Cuevas (2009: 95), sin más: «los vencidos piensan / lloran / dentro de sí / envejecen / se encorvan sin chistar / se trata de un inconsciente poderoso / el de los vencidos de la clase chilena».

Siempre en los poemarios de la década de los noventa, recogidos posteriormente en el volumen *Canciones oficiales* que la editorial de la Universidad Diego Portales publicó en 2009, encontramos la alegoría del borracho, de quien “ahoga las penas en el alcohol”. Bajo esta figura, la derrota se manifiesta como un luto que busca borrarse en los bares y restaurantes, se cuentan en los pasillos versificados de Cuevas “La Unión Chica” en el corazón de Santiago, el “Restorán Chile” en Estación Central, el “Venezia” a los pies del cerro San Cristóbal o los míticos de Plaza Italia “La Terraza”, “El Baquedano”, “Prosit” y “El Cuervo”. El reverso de este duelo inconciliable se observa en la comunidad que se crea alrededor de los lugares, incluso más allá de la caricatura de la bohemia de los poetas. La oda que sintetiza lo anterior es «Los alcohólicos de Chile», tal vez uno de los poemas más conocidos de Cuevas: «Los alcohólicos de Chile lloran / llevan su pedazo de locura pegada al pellejo / vencidos parcialmente por la vida / por la muerte [...] / Honor y Gloria a los alcohólicos de Chile / ¿Quién los mató? / ¿Quién los vengará?» (27).

La oda a los alcohólicos de Chile es, sin embargo, un poema de carácter intemporal, podría localizarse bien en la época del “nuevo Chile” de los años ochenta o a contar del retorno a la democracia ocurrido en 1990. En 1973 (2003), se pone en evidencia una idea similar: «[Una generación] Hecha pedazos por el alcohol / no por las drogas / hecha pedazos por el poder en ejercicio» (Cuevas 2003: 55). Aunque la poesía de Cuevas no es condescendiente con el proyecto de país que llevó adelante el duopolio que gobernó Chile durante treinta y dos años. No lo explica, pero desde los afectos el período posterior a la dictadura no es precisamente un triunfo (Barros Cruz 2009; Galindo 2003). Frente a lo que era Chile, el “nuevo Chile” aparece como un estado de excepción permanente:

los países que no han caído bajo una Ocupación Militar indefinida / no saben [...] Es lo peor que puede pasarle a una patria / una forma de morirse / y si llegara a terminar alguna vez / el hombre se saca / del cuerpo esa tenaza / pero queda perplejo / los países quedan heridos / pasan largo tiempo sin recuperar el habla / deben aplicarse electroshock / someterse al olvido / beber / beber / hablar de otra cosa (Cuevas 2009: 29).

La construcción del sujeto poético se manifiesta, siempre en la estética de la derrota, bajo el nombre de “ex poeta”. Simbolizando con el prefijo latino, de “afuera”, como un ente excluido de los márgenes donde tiene lugar la vida poética. El registro de Cuevas, con el tiempo se amplía hacia el sujeto derrotado que envejece, la ciudad que enfrenta las metamorfosis del neoliberalismo y, en la poética más reciente, que se aprecia en *Maquinaria Chile*, la construcción de otras voces, personajes e historias que sintoniza mucho más al

poema como una escena que como un espacio en blanco llenado por una voz sacrosanta y dominante en él. El ex poeta es un sujeto suspendido que continúa escribiendo poesía, participando de las diferentes instancias culturales, pero con un compromiso anhedónico: los mejores años en que se podía ser un poeta se han ido.

El ex poeta queda sujeto al expolio histórico, a la reconducción de sus fantasmas y del luto a partir de figuras literarias o escenarios en que la contrarrevolución del régimen autoritario o el neoliberalismo como *vitam instituere* llega a neutralizar la subjetividad, volviéndola inocua e irrelevante. Por ejemplo, en el poema «La casa de los Gonzaga» (Cuevas 2009: 35), una familia que antes eran los grandes bolcheviques, durante la dictadura callaron y a su final, pese a que celebraban, habían dejado de ser bolcheviques y solo eran los Gonzaga. El lamento de la derrota en la poesía de Cuevas, en algunos textos suele ser categórico. En otros, evalúa críticamente la situación, así es el caso de «creíste que era fácil la revolución, eh muchacho»: «nadie habla de revolución / todas las revoluciones se autodestruyeron / se liquidaron / se desahucian / en consecuencia estoy aquí absolutamente solo bajo el tronar de las masas / y cantos que viene la revolución como una gran fiesta pasa por las / Alamedas / grandes gloriosas y grises de una que otra mente desquiciada» (39). El examen cuidadoso de las circunstancias en que el golpe de Estado tuvo lugar, también tiene asidero en «los alcohólicos de Chile», poema al cual ya hicimos alusión. Esa conciencia assertiva también se abunda en las secciones «Estación Delirio» (de *Canciones Oficiales*) y «Mall Patria Bellavista» (de *Maquinaria Chile*).

En el texto «Proyecto de País» hay un imposible retorno a ser poeta, solo queda el despojo: «El ex-poeta quiere reinsertarse en su pasado [...] le pegaron tanto / que perdió la memoria» (52). En 1951 Martin Heidegger dictó una conferencia que llevaba por título «Poéticamente habita el ser humano» («Dichterisch wohnet der Mensch») en la que aludió al poder de la palabra poética de fijar estructuras de pensamiento duraderas. El razonamiento del filósofo alemán se canaliza a partir de su “ser-en-el-tiempo” y la posición del ser humano respecto a su temporalidad e historicidad, pero, a nuestro entender, Cuevas no solo lleva su individualidad a la página en blanco, sino también a una forma de vida. Una lectura de esta naturaleza, al menos en la literatura de fines del siglo XX e inicios del siglo XXI, la encontramos en Link, que actualiza la noción de literaturas postautónomas de Josefina Ludmer. No obstante, es menester recordar que Heidegger cuando se manifestó contra la máquina de escribir, lo hizo en favor de la escritura caligráfica, argumentando que solo a través de ella podía verse el temperamento de una persona. Evgeny Evtushenko (1968: 7) agudamente sugería que «la autobiografía de un poeta son sus poemas. El resto es solo comentario. El poeta tiene el deber de presentarse a sus lectores con sus sentimientos, sus pensamientos y sus actos en la palma de la mano». Parece evidente, pero hay algunos problemas para hablar de teorías generales respecto al estatus ficticio de la traducción de la vida a la escritura y a la profundidad en que la escritura cala en la vida.

En el caso de Cuevas, las referencias puntuales a hechos reales vienen como un ajuste de cuentas o un empleo irónico que busca reflejar una actitud crítica. Aunque si de habitar poéticamente se trata, la época en que Chile era Chile –de acuerdo con Cuevas– el ser humano tenía esa capacidad, en particular, en plena efervescencia adolescente, cultural y de vientos revolucionarios. No son casualidad las resonancias del movimiento hippie de los Estados Unidos o de los estudiantes universitarios que se agitaron, en todo el mundo, en torno al mayo de 1968 y a la guerra de Vietnam. Parecía, en efecto, tratarse de otro país completamente distinto. Ahora bien, el ex poeta ya no habita poéticamente, pero se refugia al calor de la modulación de la experiencia y de las coyunturas en el poema como indulgencia; visto así, por ejemplo, en el poema 82 de la selección *Cosas sepultadas* (2011):

«Estuve amarrado, / amarrado / no sé cómo viví / y morí / ahora ya no sé quién soy / pero llevo una vida / o antivida / dentro de mí / no sé quién soy / un desgraciado / un tipo lleno de vida / un cualquiera de Chile» (Cuevas 2011: 36). En otros textos se ve una actitud más resiliente de este ex poeta que, encontrándose deambulando en su propio insilio, ha perdido la brújula, pero consciente de que podía ser peor su destino: «Ahora Pepe, tú vas a tener que ser tu propio padre / aconsejarte a ti mismo / leer cosas diversas / referentes a seguir / con la cabeza en alto. Soportar. / Juntar fuerza de carácter» (40).

Aunque el poema en Cuevas es dinámico, es decir, concentra una amalgama de referencias, vivencias, observaciones y estados del ánimo, la ficción de poner un cúmulo de cosas tan conexas como inconexas confiere la fuerza; precisamente la “fuerza de carácter” que no es sino el acceso a una vida, capaz de abrir el abanico a una reflexión ulterior. La ventaja de la obra de este poeta radica en la tenacidad del tono que, para algunos, es monocorde, ya que alude a la derrota y todos aquellos que se mueven al ritmo de la conocida canción de Los Prisioneros «El baile de los que sobran» (1986). Los que sobran o también a quienes la alegría no llegó con la derrota de Pinochet en el Plebiscito Nacional de 1988 son representados, a contar de los noventa, con la centrífuga de la sociedad de consumo en los tiempos del neoliberalismo. El “nuevo Chile” y el poeta viven un nuevo ciclo, después de la violencia contrarrevolucionaria, la adaptación al cambio de mentalidad y de sentido común motivados por la intervención misma de las clases sociales pasadas, presentes y futuras. Esa es la pesadilla.

4. DESPUÉS DE LA POLÍTICA: LA POESÍA POLÍTICA Y VITAL DE CUEVAS

Hablar de apagón cultural durante la dictadura de Pinochet implica cancelar los distintos agenciamientos artísticos que se produjeron en calidad de resistencia, desde el CADA hasta el trabajo al interior del Departamento de Estudios Humanísticos de la Universidad de Chile. Al margen de las instituciones, cuyo enfoque estuvo en la captura del imaginario nacionalista, conservador y “puramente” chileno, hubo poéticas importantes que estallaron. Se habla, por ejemplo, de la generación NN (España 1991) que incluye poetas que escribieron y publicaron en Chile durante los más de diecisésis años y medio de autoritarismo. Como todo ejercicio canónico, incluye y excluye: el campo cultural era mucho más amplio de lo que se creía, pero era, igualmente, fragmentado y disperso. Nombres como Tomás Harris, Mauricio Redolés, Aristóteles España, Raúl Zurita, Elvira Hernández, Carmen Berenguer, entre otros, despuntaron entre los setenta y los ochenta, llegando algunos a amplificar los formatos y los confines de la lengua de la poesía. Los casos de Zurita y Berenguer son bastante particulares, toda vez que se transformaron en referentes de las poéticas venideras (a contar de los noventa), véanse, por ejemplo, las antologías *Cantares. Nuevas voces de la poesía chilena* (2004), al cuidado del mismo Zurita, y *Réplica: poesía chilena contemporánea (1970-1985)* (2012), edición de Héctor Hernández Montecinos. De los mencionados, Redolés, Rodrigo Lira y Nicanor Parra, son poetas que articulan el verso y recurren a la audacia del lenguaje para criticar el *establishment* de la «*impetuosa innovación* de los modos de producción, de las formas de vida y de las relaciones sociales que, no obstante, se reafirma y reaviva en el orden capitalista» (Virno 1995: 134, cursivas nuestras). Cuevas, como los ya aludidos, se incomoda con la “pinochetización de la mentalidad y el sentido común”, no solo en el momento en que la contrarrevolución estaba incubando sus primeros huevos y símbolos como la tarjeta de crédito, el endeudamiento y el empoderamiento financiero de los trabajadores-propietarios, como afirmaba José

Piñera, otrora ministro del Trabajo y Previsión Social de Chile (1978-1980) y fundador de las Administradoras de Fondos de Pensiones (AFP). Tal como el neoliberalismo busca “empoderar” al ciudadano medio a partir de hábitos culturales, gustos, usos y costumbres, la expansión del poder económico se vuelve patente. En la poética de Cuevas se distinguen el militar y el cómplice civil de la dictadura (adscrito, en general, a alguno de los órganos de represión como la Dirección de Inteligencia Nacional o la Central Nacional de Informaciones), pero también el integrante de los grandes capitales que aprovecharon la ola de privatizaciones y la transformación paulatina de los derechos sociales en bienes de consumo. En el siguiente poema, se establece un cuadro antagónico:

los Vencedores están ahí, siempre ahí / vienen / dirigen / la llevan / en sus pa-
lacios / y fundos sofófa / sna / cni. / Los vencedores se ríen sacan la castaña con
la mano del gato [...] / Los vencedores vencieron al pueblo unido / el pueblo
no luchó ese día / (hubiera sido una masacre) / los vencedores usaron a las ffaa
[...] / Los vencedores se hacen los lesos / se ríen / de los vencidos / los vencidos
se quedan tranquilos no se meten en nada / los que hicieron el trabajo sucio /
se hacen los lesos (Cuevas 2009: 84-85).

Y el ovillo vuelve al origen: «Va a comenzar 1970 / no sabemos lo que nos espera» (Cuevas 2011: 10). Si nos quedamos en esta tensión discursiva, tenemos que abundar en las causas del golpe de Estado de 1973: por ahora basta decir que grupos económicos – gremiales, profesionales jóvenes y empresarios– reticentes y contrarios a la “vía chilena al socialismo”, sumados al apoyo financiero y de inteligencia de los Estados Unidos, lograron enervar, por medios ilegítimos, el gobierno de la Unidad Popular y todo vestigio de comunidad. Justamente, la cosecha de tal siembra, en casi dos décadas germinó en una población desmovilizada, individualista, despolitizada y dispuesta a sufrir el reverso de la modernización neoliberal. De una economía que mezclaba la extracción de materias primas y la manufactura, Chile se transformó en un proveedor de bienes y servicios, conectado a la globalización de los noventa.

Cuevas, en un ejercicio tremendista, define a los vencidos: «se trata de un inconsciente poderoso / el de los vencidos de la clase chilena» (Cuevas 2009: 95). Del otro lado, haciéndose cargo de los acontecimientos históricos de los noventa (Barros Cruz 2018), década bisagra en que el neoliberalismo se consolidaba como un bloque capaz de subsumir y consumir las historias previas, el eco de los detenidos desaparecidos y de los asesinados se hacía oír –a media intensidad– a partir del informe de la Comisión Rettig. Nuestro poeta, en 1992, con perspicacia espetó: «La URSS cayó / Latinoamérica es el patio trasero / cal-
mado sin rebeldía. / Solo la tarea de descubrir lo oculto / investigar los cuerpos asesinados / de la Fase anterior» (Cuevas 2012: 72). Con exactitud, Cuevas describe al “nuevo Chile” de frente al neoliberalismo como la fase superior –casi como parafraseando a Lenin– del capitalismo. Mientras los partidos gestionaban el consenso de las fuerzas políticas, en un período de asperezas caracterizado por la presencia del otrora dictador en la arena pública (en calidad de senador vitalicio y comandante en jefe del Ejército), los conglomerados empresariales en provecho de una legislación favorable a la inversión –basada en la libertad económica y el principio de subsidiaridad– sembraron para cosechar en las décadas siguientes.

En la sección «Cantos posmodernos» de *Capitalismo tardío* (2013) vuelve sobre el tópico distintivo de poemas como «Introducción a Santiago», es decir, el cambio del paisaje urbano. En esa línea, cabe notar el crecimiento exponencial de la capital chilena a partir de rascacielos y condominios habitacionales que superan los siete pisos –en algunos casos

llegando a veinticinco– que se esparcen por toda el área metropolitana (Talesnik 2021). Antes de los “guetos verticales”, aprobados por la dirección edilicia de Estación Central –comuna del Gran Santiago– Cuevas encendía las alarmas sobre Paz-Froimovich, una de las inmobiliarias líder en Chile: «Si este barrio llegara a ser Todo Paz-Froimovich / no ver nunca más una casa de tejas rojas y balcones / jamás una ventana con flores / y cortina corrida / Oh, si esta ciudad llegara a ser Paz-Froimovich / con sus masas informes de concreto como una cárcel seca» (Cuevas 2009: 188). En *Poemas bolcheviques* (2018) insiste, desde el yo lírico: «Es mi barrio de mierda. / Barrido por la Grúa Paz y Froimovich» (Cuevas 2018: 82). En el número 10 de «Cantos posmodernos» que, adelantábamos, Cuevas ficcionaliza una distopía inmobiliaria en que el viejo paisaje era derrumbado, para dar paso a edificios de los grupos Möller y Cotapos, Nahum, Paz y Froimovich; cabe señalar que todos ellos han sido agentes portadores de la gentrificación en la capital chilena (López Morales 2013).

En el compartido uso del humor y de una retroproyección del golpe de Estado, escribe: «¿Y por qué no la Moneda? / Comprársela al Estado / total ya fue casi demolida el 73 / por la Fach» (Cuevas 2013: 80). El expolio simbólico de la presidencia, en un país que afrontó una segunda ola de privatizaciones –a partir del sistema de concesiones– es parte de la estupefacción del hablante lírico que antes se acalambraba con los colosos de hormigón armado. Del sueño inmobiliario pasamos al auto propio, usado o nuevo, tras el boom de los años noventa de vehículos de procedencia asiática: «Todos querían tener su auto / yo quería tener mi auto [...] / tener su auto para tirar pinta / llegada la sobreproducción coreana / japonesa y china que dice Lyotard. / Acá, / a la pobre Santiago de Chile. / Bien. Por eso es que ahora están / como están en las horribles filas / tacos angustias» (Cuevas 2012: 121).

El yo lírico se manifiesta en los mentados «Cantos posmodernos» mediante DICOM (Directorio de Información Comercial), lo que trasunta una condición personal en la condición del chileno medio que se disponía a endeudarse para acceder a bienes y servicios. “Estar en DICOM” es una expresión de uso conocido que alude a una persona que no alcanzó a saldar una deuda o parte de ella y fue derivada al registro *ad hoc* de deudores. De ello se desprende un gobierno de los individuos a partir de las deudas: por una parte, se tiene poder adquisitivo y, por otra, se está sujeto al pago de lo que se ha pedido “prestado”. Roberto Esposito (2016) sostiene que la transformación de la idea del “don” (o regalo) en pro de la deuda, produce una teología económica, capaz de transformar el lenguaje y los vínculos hasta reinterpretar la vida misma como reverencia al consumo y al dinero. El yo lírico de Cuevas se hace cargo de ese “lenguaje ordinario” del Chile de la postdictadura y, además, evidencia el arribismo como alienación, pero en clave de consumo: «Es por tirar pinta sentirse cuico y usted lo sabe» (Cuevas 2012: 131). El poema «Palabras al consumidor» recién citado en fragmento, devela y desarma la ficción de igualación que implica el consumo, es decir, el comprar ropa para «tirar pinta» (vestirse bien para impresionar) y sentirse «cuico» (rico); Cuevas mira con amplios binoculares la proliferación de la “ropa de marca” y sus narrativas de estatus, fenómeno que pierde sentido delante a la falsificación y el contrabando, pero que ha quedado arraigado en clases sociales populares.

La presencia o ausencia en DICOM caracterizaba la salud financiera de los chilenos. Escribe Cuevas (2013: 70): «Sí, estoy en Dicom. / Y sé todos me van a mirar en menos / porque nunca lo quise decir». El Chile de los años noventa se caracterizó, financieramente, por la dispersión de tarjetas: las casas comerciales y las farmacias tenían plástico que podía usarse más allá de los establecimientos de la empresa que las expedía (Moulian 1997). Caer en DICOM era una realidad; por otra parte, Cuevas evidencia que «La Polar

afectó a novecientas mil almas / por Interés Máximo» (Cuevas 2013: 74). ¿La Polar? En síntesis: se trata de una “multitienda” que, si bien nació como una sastrería en 1920, a finales de los años ochenta, junto a Falabella, Almacenes París y Ripley, se transformó en una de las cadenas de vestuario, electrodomésticos y enseres. Justamente, el concepto de multitienda buscó satisfacer las necesidades de los chilenos que abandonaban paulatinamente los caracoles –centros comerciales en forma helicoidal proyectados durante la dictadura– y se desplazaban a estos mini malls. La Polar, sin embargo, en 2011, fue protagonista de una estafa financiera, producto de repactaciones indebidas y malas prácticas crediticias. Fue declarada en quiebra y tras diez años de juicios volvió a operar. Mucha gente se vio perjudicada, tanto trabajadores como clientes. Cuevas se incluye entre estos. No es la única referencia a la multitienda, veamos esta escena de *Maquinaria Chile*: «les gusta la tarjeta les gusta / el crédito / aman tanto tener celulares / para pasear por La Polar [...] porque todos están en Dicom / y nadie los ayuda no les llega ayuda / las autoridades no ayudan / las grandes empresas no ayudan» (Cuevas 2012: 80). Al igual que Richard, el poeta también refiere al período histórico de transición y retorno a la democracia chileno como postdictadura. En *Poemas bolcheviques* también persiste esa pulsión de la postdictadura que lleva a las masas a los malls, afiebrando y alienando al chileno.

Los derrotados que no alcanzaban a pasear por los centros comerciales y las multitiendas, sin ayuda del Estado ni de las políticas de globalización –en especial, los tratados de libre comercio (TLC) que firmaba Chile con un considerable número de naciones– y que debían sobrevivir a punta del comercio informal son graficados en *Poesía de la banda posmo* (2019) con el barniz del período que comenzó el 11 de marzo de 1990: «Ya concluyó esa malhadada y salvaje Época Militar, / capitalista, / en la conjunción de barriadas / barricadas / poblaciones, / apagones y fogatas: concluyó, sí. / Terminó, por fin. // Pero no llegó ninguna iluminación / Ni calles llenas, sindicatos / trabajadores, obreros. / Nada de nada. / Sino una época vacía / un proletariado deshecho y de gran indiferencia / que vende cosas en la calle» (Cuevas 2019: 13). Precisamente, la clase obrera se ha escindido en varios grupos, uno de ellos, los manteros, recurriendo a la vieja usanza del mercado, se aprovisionan, buscan el punto estratégico donde vender y, al primer merodeo de la fuerza policial estatal, toman su mercadería y se mimetizan con los callejones de la ciudad.

Mark Fisher (2015: 26) escribe que el «capitalismo es lo que queda en pie cuando las creencias colapsan en el nivel de la elaboración ritual o simbólica, dejando como resto solamente al consumidor-observador que camina a tientas entre reliquias y ruina». La anhedonia con que el poeta describe a esta sociedad de consumo neoliberal es tal que inaugura un nuevo escenario de la derrota: la resignación ante los poderosos que han expropiado sin necesidad de disparar una bala. Cuevas que, en la realidad, se mueve entre comunas periféricas del Gran Santiago como La Florida y Puente Alto, de crecimiento vertical y comercial en los últimos veinticinco años, se muestra desencantado de la transformación del cómo se desarrolla la vida en torno a cadenas que tienden a despersonalizarlo todo y a remover los vestigios de memoria. Bajo ese contexto, ¿hay una alternativa al neoliberalismo? ¿Es que Fisher y Margaret Thatcher tenían razón? Cuevas se resigna a la anhedonia de este tiempo posible o, mejor dicho, nuestro ineluctable presente: «A mí ya no me importa nada / la vida de los ricos / ni sus palacetes / Malls / Cajeros Automáticos / Tarjetas de Crédito / Ni la Cajita Feliz del McDonald's» (Cuevas 2018: 68).

La actitud crítica de Cuevas frente al *modus vivendi* del chileno promedio de la postdictadura o de quien adopta ese sueño (sud)americano del éxito en las tierras del «jaguar latinoamericano» (Cárcamo-Huechante 2007) es el corazón de su poesía. Dicha actitud es el destino común de poéticas que emprenden vuelo en los años ochenta y que

no se mantienen indiferentes al desarrollo y las consecuencias del modelo económico (Consolaro 2025). De ahí que los lenguajes poéticos se hayan conjugado también en movilización, por ejemplo, en las prácticas artísticas y culturales que proliferaron en el “estallido social” de octubre de 2019. Incluso en un contexto de desmovilización como la pandemia COVID-19, la palabra de la poesía se situó en primera plana: el 24 de septiembre de 2020 el colectivo Delight Lab –ya conocido por sus intervenciones lumínicas en Plaza Baquedano, símbolo de la lucha de clases chilena (López Pérez 2025)– proyectó en el centro de la Plaza el siguiente verso de Cuevas que se remonta al 2002: «Destruyamos en nuestro corazón la lógica del sistema» (Cuevas 2021: 352).

En definitiva, huelga decir que, sin perjuicio de su producción poética, hay un corpus aún mayor en la obra de Cuevas que abarca los vectores que direccionaron esta investigación: nos referimos a la prosa (novelas y crónicas), el libro *Autobiografía de un ex-tremista* (2009) y los álbumes del ex Chile (1970-1973 y 1973-1988, publicados en 2008 y 2016 respectivamente) que recurren al collage y el *cut-up* para reconstruir una historia. A estas alturas, muertos los amigos del barrio como Kiko Rojas, solo nos queda rebobinar la historia de una sutura biográfica para preguntarnos una y otra vez cuánto dista el “nuevo Chile” del ex Chile. Quizás encontremos una respuesta satisfactoria más allá de la lógica del sistema neoliberal que sí se ha constituido como una «forma de vida» (Dardot, Laval 2013). Para concluir, volvamos al inicio: si un poema como «El sueño de Kiko Rojas» es posible, los límites del lenguaje poético nos permiten imaginar otros cauces del tiempo, otras formas de vida e incluso una historia de la diferencia.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Barros Cruz, María José (2009), «Lo local y lo transnacional en la poesía de dictadura de José Ángel Cuevas. Entre el rock, la casa de adobe y el neoliberalismo», *Acta Literaria*, 39, pp. 105-124.
- (2016), «1973 de José Ángel Cuevas: Una poética del disenso y la parodia frente a la narrativa de la (des)memoria oficial», *Estudios filológicos*, 58, pp. 7-24.
- (2018), «Disquisiciones sobre el libre mercado y la comunidad nacional en la poesía de post-dictadura de José Ángel Cuevas», *Revista Iberoamericana*, 262, pp. 203-220.
- Bianchi, Soledad (1989), «Agrupaciones literarias de la década del sesenta», *Revista Chilena de Literatura*, 33, pp. 103-120.
- (2003), «“Una meditación Nacional sobre una silla de paja”: Desde Chile, José Ángel Cuevas: Una poesía en la época de la expansión global», *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 58, pp. 159-173.
- Cárcamo-Huechante, Luis E. (2007), *Tramas del mercado: imaginación económica, cultura pública y literatura en el Chile de fines del siglo veinte*, Santiago de Chile, Cuarto Propio.
- Consolaro, María Rita (2025), *La fisura imperfecta. Estéticas poéticas y articulaciones neoliberales en Chile (1982-1986)*, Baden-Baden, Georg Olms.
- Costamagna, Alejandra (2005), «Chile ya no existe. Entrevista con José Ángel Cuevas», *Ciertopez*, 3, pp. 4-16.
- Cuevas, José Ángel (1989), *Adiós muchedumbres*, Santiago de Chile, Editorial América del Sur.
- (2003), 1973, Santiago de Chile, LOM.
- (2009), *Canciones oficiales*, Santiago de Chile, Editorial UDP.
- (2011), *Cosas sepultadas*, Bahía Blanca, Vox Senda.

- (2012), *Maquinaria Chile y otras escenas de poesía política*, Santiago de Chile, LOM.
- (2013), *Capitalismo tardío*, Santiago de Chile, MAGO Editores.
- (2018), *Poemas bolcheviques*, Santiago de Chile, Fundación Pablo Neruda.
- (2019), *Poesía de la banda posmo*, Santiago de Chile, La Calabaza del Diablo.
- (2021), *Antología poética: ex Chile*, Valparaíso, Ediciones UV.
- Dardot, Pierre y Laval, Christian (2013), *La nueva razón del mundo. Ensayo sobre la sociedad neoliberal*, Barcelona, Gedisa.
- (2017), *La pesadilla que no se acaba nunca. El neoliberalismo contra la democracia*, Barcelona, Gedisa.
- De Certeau, Michel (2000), *La invención de lo cotidiano*, Ciudad de México, Universidad Iberoamericana.
- Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Occidente.
- España, Aristóteles (1991), *Poesía chilena: la generación NN (1973-1991)*, Santiago de Chile, Pata de Liebre.
- Esposito, Roberto (2016), *Due. La macchina della teología política e il posto del pensiero*, Torino, Einaudi.
- Evtushenko, Evgueni (1968), *Autobiografía precoz*, Ciudad de México, Biblioteca Era.
- Fisher, Mark (2016), *Realismo capitalista: ¿No hay alternativa?*, Buenos Aires, Caja Negra.
- Galindo, Óscar (2003), «Marginalidad, subjetividad y testimonio en la poesía chilena de fines de siglo», *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 29, 58, pp. 193-213.
- Link, Daniel (2015), *Suturas: Imágenes, escrituras, vida*, Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- López Morales, Enrique (2013), «Gentrificación en Chile: aportes conceptuales y evidencias para una discusión necesaria», *Revista de geografía Norte Grande*, 56, pp. 31-52.
- López Pérez, Nicolás (2025), «Bisagra de siglo: lucha y disloques espaciales en la obra de Carmen Berenguer», *Círculo de Poesía*, 21 de mayo <<https://circulodepoesia.com/2025/05/sobre-la-poesia-de-carmen-berenguer-texto-de-nicolas-lopez-perez/>> (fecha de consulta: 02/11/2025).
- Mansilla Torres, Sergio (2010), «¿Para qué poesía en tiempos de desigualdad? Imaginación, memoria y política de la escritura en el contexto de la “cultura de mercado” en el Chile del bicentenario», *Alpha*, 30, pp. 79-96.
- Moulian, Tomás (1997), *Chile actual: anatomía de un mito*, Santiago de Chile, LOM.
- Neustadt, Robert (2012), *CADA día: la creación de un arte social*, Santiago de Chile, Cuarto Propio.
- Nómez, Nain (2010), «Pablo de Rokha y José Ángel Cuevas: de la nostalgia del mundo rural al sujeto de la ciudad marginal», *Alpha*, 31, pp. 175-194.
- Richard, Nelly (1994), *La insubordinación de los signos: (cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis)*, Santiago de Chile, Cuarto Propio.
- Scarabelli, Laura (2022), «Inscrivere il reale: il discorso critico di Diamela Eltit», en Eltit, Diamela, *Errante, erratica: Pensare il limite tra letteratura, arte e politica*, Milano, Mimesis, pp. 7-19.
- Sepúlveda Eriz, Magda (2011), «La derrota de los pobladores: Cuevas, Zurita y Formoso», *Alpha*, 33, pp. 55-69.
- (2013), *Ciudad quiltra: Poesía chilena (1973-2013)*, Santiago de Chile, Cuarto Propio.
- Talesnik, Daniel (ed.) (2021), *Santiago 1977-1990 Arquitectura, Ciudad y Política*, Santiago de Chile, ARQ Ediciones.
- Tuan, Yi-Fu (2007), *Topofilia. Un estudio sobre percepciones, actitudes y valores medioambientales*, Madrid, Melusina.
- Unidad Popular (1969), *Programa básico de gobierno de la Unidad Popular: candidatura presidencial de Salvador Allende*, Santiago de Chile, Edición Independiente.
- Virno, Paolo (1995), «Do you remember counterrevolution?», *Futuro Anteriore*, 1, pp. 134-146.

Recibido: 19/08/2025

Aceptado: 05/11/2025

«Las mil caras de mi padre». Narraciones de hijos de represores argentinos

FEDERICO CANTONI

Università degli studi di Salerno

fcantoni@unisa.it

1. INTRODUCCIÓN: LOS “OTROS” HIJOS

Dentro del campo testimonial argentino elaborado a la sombra de los siete años de la dictadura cívico-militar que gobernó el país entre 1976 y 1983, una de las voces protagónicas desde hace por lo menos veinte años es la de la así llamada generación de HIJOS¹. A partir del nuevo mileno, de hecho, ingresan en el campo político, cultural y testimonial argentino los hijos de las víctimas –ya sean desaparecidos, presos políticos o exiliados– para reflexionar sobre el impacto de la violencia de Estado en sus hogares, en la vida de los padres y en sus propios procesos de formación identitaria. El corpus de narraciones de estos sujetos, sumamente heterogéneo, multi e intermedial (Cantoni 2023: 65-93), ha ido creciendo con distintos aportes desde distintas disciplinas artísticas, y hoy en día cuenta con voces ampliamente conocidas y consagradas a los favores de la crítica. Justo para proporcionar algunos ejemplos, aportan al corpus directores como Albertina Carri y Nicolás Prividera, fotógrafos como Lucila Quieto o Gabriela Bettini, y escritores como Laura Alcoba, Marta Dillon, Félix Bruzzone y Mariana Eva Pérez.

Sin embargo, a partir de finales de la década pasada ingresan en el debate público sobre la memoria de la etapa dictatorial otros tipos de hijos, es decir los hijos de los represores y torturadores. Antes de centrarnos en estos hijos y sus relatos, una premisa es necesaria: la experiencia de los hijos de los victimarios, al igual que la de las víctimas, no es en absoluto homogénea. Muy al contrario: entre los dos polos de reivindicación y justificación de las acciones paternas, por un lado, y de repudio total (a menudo expresado mediante el cambio de apellido), por el otro, existe una amplia gama de formulaciones que probablemente requerirían un estudio dedicado. Aquí, por lo tanto, nos limitaremos a una perspectiva sobre aquellos hijos de represores que, en su propia práctica, política y/o

¹ Al escribirlo con mayúsculas me refiero a la distinción operada por Teresa Basile entre el término “hijos”, que se refiere genéricamente a un lazo familiar, y “HIJOS”, que alude a la generación específica de los hijos de víctimas de terrorismo de Estado argentino, más allá de su configuración institucional (Basile 2019: 19).

narrativa, expresan un distanciamiento categórico y una condena amarga de las acciones de sus padres, conscientes de que no es la única vía posible².

El ingreso de estas voces en el debate público parece sin duda tardío si consideramos que los hijos de las víctimas se conforman a nivel social y político en la asociación H.I.J.O.S. (acrónimo de Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio) ya a mediados de los años Noventa del siglo pasado. Este retraso se debe a varios factores. El primero es una cierta reticencia de los actores del debate público en aceptar estos temas: asociaciones como Madres de Plaza de Mayo e H.I.J.O.S. desconfían, al menos inicialmente, del deseo de los hijos de represores de sumarse al coro de voces que desde hace casi cuarenta años reclaman justicia y preservan la memoria de los crímenes cometidos durante la dictadura.

El verdadero hecho problemático, sin embargo, se encuentra en el seno del hogar: «los represores y colaboradores militares y civiles encargados de dicha acción, al no poder hablar sobre su actuación, decidieron ocultarla, volverla clandestina, indecible. Esto generó una nueva clase de víctimas de este victimario clandestino: su propia familia» (Ferré y Ferré, Bravo 2021: 55). El silencio que los represores guardan hacia la sociedad civil, negándose (salvo en contadas ocasiones) a divulgar información sobre los delitos cometidos, se establece en primer lugar en el seno del hogar –«La mentira, el silencio, fueron los recursos utilizados por esos padres para llegar a casa todos los días y continuar con la rutina familiar» (32)– con dos grandes consecuencias: la primera, tal vez la más obvia, es la dificultad de los hijos para darse cuenta de quiénes fueron realmente sus padres, lo que implica por lo tanto un cierto retraso en comparación con los hijos de desaparecidos, que se enfrentan a una realidad (la de la ausencia) que por obvias razones no se puede ocultar. En este sentido, los juicios a represores instaurados desde la derogación de las Leyes de Impunidad³ supusieron un antes y un después en la vida de estos hijos, que a menudo tuvieron que asumir en el juicio la realidad de las acciones de su padre, un momento que implicó «una inscripción de la ley en las vidas de estas hijas que les confirmó sospechas que ya tenían, les sacó la venda de los ojos o les permitió empezar a nombrar un “saber-no sabido”» (Peller 2022: 137), como demuestran las palabras de Liliana Furió⁴:

Confieso, con pesar, que me llevó muchos años indagar realmente en lo que mi padre había hecho. Recién cuando lo llevan a juicio, a finales de 2008, yo comienzo a buscar información detallada del horror que también se había perpetrado en Mendoza, y del cual él había sido uno de los mayores responsables, dado su cargo como jefe del Departamento de Inteligencia del Comando de la Brigada (en Bartalini, Estay Stange 2018: 90-91).

² De hecho, hay hijos de represores que protestan abiertamente contra la forma en que se dictan las sentencias judiciales contra sus padres, consideradas formas de ensañamiento judicial, exigiendo juicios más justos e imparciales. Estos hijos toman posición en el debate sociopolítico argentino en 2013 con el nacimiento del colectivo Hijos y nietos de presos políticos (Badaró, Bruzzone 2014).

³ Al buscar formas de pacificación social entre los distintos actores sociales en el bienio 1986-1987 el presidente Raúl Alfonsín promulgó dos leyes –la Ley de Punto Final y la Ley de Obediencia Debida– que bloquearon la posibilidad de seguir con los procesos judiciares que en 1985 llevaron al encarcelamiento de las cumbres de las varias juntas militares. Además, en 1990 el presidente Carlos Menem otorgó el indulto a los militares ya condenados, instaurando un contexto de impunidad total. Para más información véase Pereyra 2005; Nicolli 2017.

⁴ Hija de Paulino Furió, condenado a cadena perpetua por crímenes de lesa humanidad.

La segunda consecuencia es que el clima de silencio y, a menudo, de violencia autoritaria (psicológica, física, económica) ejercida por estos padres en el núcleo familiar condena a los hijos a formas de emergencia más o menos consciente del trauma a través de un amplio espectro de síntomas (pesadillas recurrentes, paranoias, manías, alucinaciones, tendencias violentas o autolesivas) que imponen a estos sujetos un grado de sufrimiento psíquico extremadamente elevado, que a menudo inhibe la formulación de un pensamiento crítico consciente hacia las acciones de su padre, siempre ocultas⁵.

El momento clave para reflexionar sobre la entrada de la voz de los hijos de represores en el debate público argentino es, sin duda, el mes de mayo de 2017. El 3 de mayo de 2017, en efecto, la Corte Suprema dictó un fallo en el que se aplicó una ley –la llamada “Ley del 2x1”– en la causa contra Luis Muiña, acusado de delitos de lesa humanidad y condenado a trece años de prisión. La ley preveía un doble cómputo del período de detención en los casos en que el acusado hubiera estado esperando una sentencia firme durante al menos dos años, y su aplicación en el caso contra Muiña significaba que el mismo instrumento jurídico podría utilizarse en un gran número de casos similares. La reacción de las asociaciones nacionales e internacionales de defensa de los derechos humanos fue inmediata y se materializó en denuncias penales, peticiones de juicio político contra los autores de la ley y numerosas movilizaciones. La ley fue rápidamente derogada, pero el caso puso de manifiesto que

[...] lo que estaba en juego era el cambio de paradigma en las políticas de derechos humanos que dejaba entrever el Gobierno de Mauricio Macri [...] a través de varias apariciones, comentarios y medidas tendientes a cuestionar, debilitar y poner en peligro los innegables avances en esta materia de las anteriores administraciones [...] Kirchner (Basile 2020: 129).

Sin embargo, el dato interesante para nuestra reflexión fue la participación en una de estas protestas, realizada el 10 de mayo de 2017, de Mariana Dopazo, ex hija de Miguel Etchecolatz, uno de los represores más notorios y violentos durante el Proceso⁶. Pocos días después, apareció un artículo en la revista cultural *Anfibía* en el que Dopazo, entrevistada por Juan Manuel Mannarino, relataba su participación en la marcha y describía en detalle el proceso judicial, iniciado en 2014, a través del cual logró cambiar legalmente su apellido, “desafiliándose” de su padre, que sigue preso (Mannarino 2017).

El artículo tuvo tanta resonancia que *Anfibía* publicó en las semanas siguientes una serie de colaboraciones dedicadas al tema: «Identidad y vergüenza. Hijos de represores: del dolor a la acción», de Erika Lederer⁷ (24 de mayo de 2017), «Nuevas voces de la memoria. Las otras infancias clandestinas» de Leonor Arfuch⁸ (25 de mayo de 2017) y «Que tu viejo rompa el silencio» de Carolina Arenes y Astrid Pikielny⁹ (10 de julio de 2017)¹⁰. A

⁵ Para un estudio de los trastornos mentales a los que están sometidos muchos hijos de represores véase Ferré y Ferré, Bravo 2021.

⁶ “Proceso de reorganización nacional” fue el nombre oficial del gobierno dictatorial elegido por la primera Junta Militar en 1976.

⁷ <https://www.revistaanfibia.com/hijos-represores-del-dolor-la-accion/> (fecha de consulta: 25/08/2025).

⁸ <https://www.revistaanfibia.com/las-otras-infancias-clandestinas/> (fecha de consulta: 25/08/2025).

⁹ <https://www.revistaanfibia.com/que-tu-viejo-rompa-el-silencio/> (fecha de consulta: 25/08/2025).

¹⁰ En los años anteriores a 2017 ya existen publicaciones, aunque escasas, dedicadas al tema. En concreto, en 2014 *Anfibía* publica el artículo «Hijos de represores: 30 mil quilombos», de Máximo Badaró y Félix Bruzzone, en el que ambos autores entrevistan a una muestra heterogénea de hijos de represores (entre los

partir de estas publicaciones, varios hijos de represores comenzaron rápidamente a tomar contacto a través de las redes sociales y, a fines de mayo de 2017, se fundó oficialmente el grupo Historias desobedientes, presidido por Analía Kalinec.

Si por lo tanto hasta 2017 «muchos hijos de militares [tuvieron] dolor y silencio acumulado, pero no una historia colectiva que haya adquirido estado público» (Badaró, Bruzzone 2014), el nacimiento de Historias desobedientes inauguró la entrada oficial y –tras una desconfianza inicial por parte de otras organizaciones– reconocida de los hijos de represores en el movimiento de derechos humanos argentino.

2. PRIMERAS VOCES

La consolidación de la voz de los hijos de represores en la esfera pública también tuvo consecuencias inevitables desde el punto de vista narrativo: el nacimiento de Historias desobedientes brindó a muchos de estos individuos la oportunidad de entrar en contacto con personas con historias familiares similares en un espacio protegido y libre de estigmas sociales, por lo que no debería sorprender que desde 2017 haya aumentado el número de narraciones producidas por estos “otros” hijos, o dedicadas a ellos. Por supuesto, esto no significa que antes de 2017 no hubiera narraciones centradas en hijos de militares que reflexionaran sobre su infancia y la difícil y ambivalente relación con sus progenitores (tanto los padres criminales como las madres que mantuvieron el silencio): un ejemplo muy prematuro de ello es la novela *Papá*, de Federico Jeanmaire, publicada en 2003. En dicho texto, el autor reflexiona sobre su relación con su padre, enfermo terminal. Así, partiendo del final de la vida del hombre, Jeanmaire viaja en el tiempo hasta la infancia de su padre, para ofrecer un retrato detallado de este a través de las distintas épocas de su vida, desde la escuela militar a las misiones vicarias que realizó durante el Proceso, hasta la vejez y la enfermedad.

Otro texto –fundamental tanto por su considerable éxito editorial como por las peculiaridades que presenta– dedicado al tema es *Una misma noche* (2012), de Leopoldo Brizuela. La novela, ganadora del Premio Alfaguara de Novela 2012, es la escenificación del arduo esfuerzo de memoria del protagonista, hijo de un marino y antiguo alumno de la ESMA responsable de denunciar a una familia de vecinos ante las Fuerzas Armadas, lo que provoca una redada nocturna en la que toda la familia es detenida y llevada a un centro de detención. *Una misma noche*, como sugiere el título, propone diferentes maneras de reconstruir un mismo acontecimiento (la noche de la detención de los vecinos) confiadas a distintos tipos de matrices discursivas, correspondientes a las partes en que se divide la novela: «Novela», «Memoria», «Historia» y «Sueño». Cada uno de los cuatro aparatos textuales “reescribe” así la escena principal, en una investigación sobre las posibilidades del lenguaje en la representación de la violencia. Así lo afirma explícitamente el narrador de la novela: «Últimamente imaginé un relato que contara esos diez minutos varias veces, nombrándonos cada vez con palabras diferentes [...] para que varíe todo el relato, y sobre todo, el juicio del lector» (Brizuela 2012: 37).

que se encuentran los citados miembros de Hijos de presos políticos), mientras que en 2016 se publica el volumen *Hijos de los 70. Historias de la generación que heredó la tragedia argentina*, de Carolina Arenes y Astrid Pikielny, en el que se incluyen tanto voces de hijos de represores que condenan los crímenes de sus padres como voces que, por el contrario, los defienden.

La sección «Novela», como su nombre indica, investiga las posibilidades de la ficción literaria para representar la violencia dictatorial, frente a una tendencia marcadamente testimonial, que el narrador evita en virtud de la imposibilidad de pensar, y por tanto de decir, dicha violencia. La escritura se presenta así como una poderosa herramienta catártica, capaz de “liberar” la memoria allí donde la declaración testimonial fracasa: «Si me hubieran llamado a declarar, pienso. Pero eso es imposible. Quizás, por eso escribo» (23).

La segunda sección, titulada «Memoria», explora en primer lugar el necesario trabajo de memoria que emprende el protagonista cuando decide escribir su novela, centrándose en el momento preciso en que su padre denuncia a sus vecinos, a pesar de la fuerte resistencia cognitiva que hace complicado recordar y hablar de este episodio. En un segundo momento, el trabajo de memoria se vuelve fundamental para interrumpir la cadena de repetición de la violencia en la historia: el trauma del protagonista reverbera en el presente (a través de una escena emblemática en la que, en 2010, presencia un robo que le devuelve inmediatamente a los acontecimientos de la noche de 1976) en una dinámica de «*acting out*» (LaCapra 2014: 142-144) que solo el trabajo de la memoria puede remediar: «hacer memoria en lugar de repetir» (Brizuela 2012: 119).

En cambio, la sección «Historia» se abre con la inclusión en el texto de un documento histórico –la declaración de la vecina del protagonista, Diana Kuperman, en un juicio en 2005– del que surge la necesidad de escribir una tercera versión del acontecimiento clave de la novela. El documento, que para el narrador abre la puerta «por fin, a la historia» (164), pone de manifiesto algunas especificidades del caso, que le permiten a Brizuela abordar la representación de una faceta menos narrativamente hegemónica de la violencia dictatorial. Kuperman es, de hecho, una víctima atípica: no es una militante de izquierda y no corresponde al prototipo propuesto por Nunca más, tanto que en su declaración no aparece «ninguna escena de aquellas que describe el *Nunca más*» (171) y la propia mujer se niega a reconocerse como víctima, ya que no fue torturada. El testimonio de Kuperman también pone de relieve otro hecho fundamental de la novela, a saber, el papel de los vecinos, «tanto menos inocentes» (176) en su colaboración activa con las Fuerzas Armadas, o pasiva en la medida en que guardan un silencio ominoso.

En la última sección, «Sueño», el protagonista accede al mundo de su padre y del terrorismo de Estado y entra en el espacio de la ESMA a través de «el umbral del sueño» (251):

El sueño es el territorio del inconsciente donde anida aquella memoria que se procura ocultar, pero que sin embargo puja por salir a la superficie y obtener visibilidad, es donde se esconde el tormento secreto en torno al padre y el grado más alto de la verdad del horror (Basile 2019: 242).

La dimensión onírica estimula la cuarta y última reescritura de la escena del asalto militar a la casa de los Kuperman en 1976, en la que por primera vez el protagonista asume un papel activo: es él quien entra en la casa del vecino y no el padre. En esta escena coexisten dos impulsos: el deseo de salvar al padre, “sustituyéndose” a él, y el deseo de distanciarse de él para evitar la repetición del acto violento que da impulso a todas las narraciones de la novela.

A diferencia de Jeanmaire, que en *Papá* recupera la figura real de su propio padre y le da consistencia narrativa, la peculiaridad de la novela de Brizuela es que no presenta rasgos autobiográficos: el autor no es hijo de un represor, por lo que adopta una posición enunciativa muy similar a la de los llamados «hijos afiliativos» (Logie 2016: 60), como Julián López, que también encontramos en otro texto –*Soy un bravo piloto de la Nueva*

China (2011) de Ernesto Semán– en el que, aunque como personaje secundario, aparece el hijo del represor responsable de la desaparición del padre del protagonista, que comete emblemáticamente un parricidio.

En el ámbito teatral, un caso prematuro en el que se da voz a la hija de un represor es la obra *Mi vida después* (2009), de Lola Arias. La obra tiene como protagonistas a seis actores cuyos padres y madres, citando a la misma Arias (2016: 10), «representaban figuras arquetípicas de la época: el exiliado, el militante muerto en combate, el apolítico, el cura, el desaparecido, el policía encubierto». Entre los hijos seleccionados por la directora también se encuentra Vanina Falco, hija de Luis Falco, culpable de apropiación de un bebé. En una escena de la primera parte de la obra –«Fotos de infancia»– Falco saca a escena unas fotografías familiares que sirven de estímulo para un discurso centrado en la figura de su hermano y en el crimen cometido por su padre, mientras que la segunda parte de la obra se centra en la figura del hombre, del que se enumeran «mil caras», cada una interpretada por un actor diferente en escena:

Luis 1, el hombre que vendía remedios y me curaba de la fiebre cuando yo estaba enferma.

Luis 2, el policía que trabajaba en el servicio de inteligencia.

Luis 3, el hombre deportista que me llamaba delfín y al que le gustaba nadar conmigo hasta que ya no veíamos la orilla.

Luis 4, el hombre que posaba como un playboy en todas las fotos.

Luis 5, el hombre al que le gustaba romper vasos, muebles y huesos cuando estaba enojado (45-46).

Es interesante dejar constancia de la participación de Vanini en el proyecto de Arias no solo por el contenido expresado, sino también por las circunstancias contextuales en las que se enmarca la obra. De hecho, cuando se puso en escena *Mi vida después*, causó bastante revuelo y cierto descontento que entre los protagonistas figurara la hija de un represor:

No era un cuestionamiento por cuestiones “artísticas”, o de “fondo” (ella misma se ocupa, en la obra, de marcar algunas de las instancias del proceso judicial que condenó a su padre, y del cual ella formó parte activamente), sino de “figura”. El solo hecho de que hubiera una “hija de represor” arriba del escenario, para algunos, resultaba controvertido (Badaró, Bruzzone 2014).

La desconfianza con la que fue recibida la participación de Vanini en la obra de Arias en 2009 es un claro síntoma de los problemas a los que durante muchos años tuvieron que enfrentarse los hijos de represores ante el deseo de legitimar su propia voz y experiencia, y por cada Vanini que decidió hablar de todos modos, innumerables voces permanecieron en silencio.

3. HIJOS DESOBEDIENTES

En este sentido, 2017 fue también un verdadero parteaguas a nivel narrativo: en 2018, Historias desobedientes publicó el volumen *Escritos desobedientes. Historias de hijas, hijos y familiares de genocidas por la memoria, la verdad y la justicia*, en el que se recogen relatos de un gran número de hijos de represores, en su mayoría militantes de la organización.

A partir de la legitimación política, pero también narrativa, de las voces de estos hijos, el número de textos centrados en su experiencia ha ido aumentando rápidamente en los últimos años, permitiendo incluso a la crítica especializada formular propuestas taxonómicas sobre este corpus, reconociendo distintos tipos de “hijos desobedientes”:

[...] los/as que pertenecen a la agrupación *Historias Desobedientes* o a *Ex hijas y ex hijos de genocidas*; los/as que tienen un padre represor del que se distancian, pero no militan en estas agrupaciones; y los que no son hijos/as de victimarios, pero en sus textos ficcionalizan la voz del hijo rebelde de un represor (Basile 2020: 130).

En cuanto a las narrativas más recientes –a pesar del caso, previo a la fundación de Historias desobedientes, de la novela *La mujer sin fondo* de Stella Duacastella, hija del médico militar Omar Ramón Capece, publicada en 2011–, tras el nacimiento de la organización y la publicación de *Escritos desobedientes* comenzaron a salir a la luz un número importante de narrativas, muy heterogéneas en cuanto a los medios y géneros elegidos. Solo por nombrar algunos ejemplos, en 2019 Erika Lederer (hija del médico Ricardo Lederer) y el periodista Guillermo Lipis publican el testimonio *No lo perdonó*, en el que Lederer repudia totalmente a su padre, mientras que el año anterior se estrenan los dos documentales *El hijo del cazador*, dirigido por Germán Scelso y Federico Robles, y *La hija indigna*, dirigido por Abril Dores. El primero cuenta con el testimonio de Luis Alberto Quijano, hijo de Luis Alberto Cayetano Quijano (acusado de homicidio, privación ilegítima de la libertad y apropiación de menor), mientras que el segundo está dedicado a Analía Kalinec, hija de Eduardo Kalinec (también conocido como Doctor K) y presidenta de Historias desobedientes.

En *La hija indigna*, Kalinec se centra en la dimensión doméstica de la vida con su padre, marcada por un silencio total sobre los crímenes cometidos, fruto de «una decisión familiar de que nosotros no nos enteremos» (*La hija indigna*, 1:54) y que impuso un total «ocultamiento por parte de mi papá, y pensándolo también de mi mamá» (1:40). El documental, que aunque breve es extremadamente intenso y emotivo, se cierra con una afirmación emblemática: «Me encantaría saberlo, quién es mi papá» (10:12). La pregunta sobre la verdadera identidad del padre¹¹ lleva a Kalinec a iniciar un proceso de investigación y reflexión, cuyo resultado es el texto *Llevaré su nombre*, publicado en 2021 y que, como un verdadero palimpsesto de texturas diversas, se divide en cinco partes que recorren la vida de la autora y de su padre desde la infancia hasta la actualidad. La narración, por lo tanto, comienza mucho antes de que Kalinec se dé cuenta de los crímenes cometidos por su padre, y luego aborda este difícil momento y sus consecuencias, incluido el doloroso proceso de repudio legal puesto en marcha por el hombre y apoyado por las dos hermanas de la autora tras la muerte de su madre en 2015.

La primera parte, «¿Cómo contar este cuento?», reúne textos escritos en forma de diario entre 2002 y 2008, precediendo así al descubrimiento de los crímenes cometidos por su padre. La peculiaridad de esta parte es que el diario escrito por Kalinec no es, como podría pensarse, de uso íntimo y privado, sino que tiene destinatarios explícitos, a saber,

¹¹ Se trata de una pregunta típica en los relatos de hijos de represores y, en el caso de Kalinec, agravada por el hecho de que la decisión de la hija de comparecer en el juicio para testificar contra su padre (hacia el que, sin embargo, declara tener un afecto constante) lleva al hombre y a las otras dos hijas a cortar toda relación con ella, tanto es así que en 2015 Eduardo Kalinec inicia el proceso judicial de repudiar a su hija (de ahí el título del documental) para excluirla de la herencia de su madre.

los hijos de la autora. En estas páginas se relata a los niños las circunstancias del encuentro entre Kalinec y su marido, sus embarazos y los primeros años de vida de sus hijos, centrándose en escenas de la vida cotidiana (fiestas de cumpleaños, anécdotas sobre el trabajo de la autora como profesora o su carrera universitaria), en las que se subraya repetidamente el afecto que toda la familia (incluido el padre) siente por los dos niños. Estas escenas se intercalan con una serie de documentos oficiales relativos a la jubilación del padre de Kalinec, así como con extractos de los discursos de investidura de Néstor y Cristina Kirchner dedicados al tema de la impunidad. Aunque en esta primera parte no se mencionan los crímenes de su padre (pero sí que Eduardo Kalinec fue detenido en 2005), Kalinec ya envía señales muy elocuentes sobre la presencia de “algo” no especificado que planea como un secreto en la familia, un silencio que la autora no puede entender: «A mi abuela Elsa, tu bisabuela, la vemos más esporádicamente. Hace algunos años que ella y mi papá no se hablan. No entiendo muy bien que pasó, no se habla del tema. Me parece algo que nunca voy a entender» (Kalinec 2021: 46).

La segunda parte («La Sagrada Familia»), que abarca un lapso temporal más amplio (1971-2003), en cambio, está dedicada inicialmente a la reconstrucción de la figura de Eduardo Kalinec, realizada mediante el cotejo de distintas referencias textuales (a menudo directamente relatadas en el texto, como en el caso de los diversos documentos oficiales del ejército que se incluyen escaneados), para centrarse después en anécdotas relativas a las relaciones de la autora con los miembros de su familia (en particular, sus padres y su hermana Titi), que entran en el texto a través de diversas cartas que escribieron a Kalinec, y que la autora transcribe. Se dibuja la imagen de una familia unida por fuertes lazos afectivos, a menudo reiterados en las cartas mediante declaraciones explícitas de amor, pero en la que a menudo surgen conflictos: en este sentido, la última carta de la madre que aparece en esta parte es extremadamente elocuente, ya que en ella manifiesta explícitamente su desaprobación por el inminente matrimonio de su hija con un hombre veinte años mayor que ella. Aparte de las anécdotas familiares, lo interesante de esta segunda parte reside en la reconstrucción que hace Kalinec de los momentos clave de la vida del padre, todos ellos vinculados a su carrera militar. Es interesante observar cómo la vida del hombre queda encapsulada en documentos y relatos oficiales que, sin embargo, se someten a la mirada crítica de la hija que los coteja. Un claro ejemplo es el comentario de Kalinec sobre el anuncio oficial de su propio nacimiento, una pincelada breve pero irónica:

El subinspector Eduardo Kalinec, alias Dr. K, notifica el nacimiento de su segunda hija de sexo femenino Analía Verónica Kalinec. Omítase señalar a la susodicha la condición de torturador de su padre (anotación añadida por su hija misma, que en este punto del relato, recién nacida, lo ignora todo) (70).

Sin embargo, la imagen pública y marcial del padre se ve contrarrestada por las palabras afectuosas que el hombre escribe en las cartas a su hija: evidentemente, la intención no es únicamente lanzar acusaciones y condenar las acciones de su padre, sino ofrecer un retrato polifacético, matizado y, como se insiste repetidamente a lo largo del texto, contradictorio de él.

La tercera parte se titula emblemáticamente «De cara a la verdad» y se centra en el momento en que Kalinec descubre la verdad sobre su padre (2008-2009), de nuevo a través de diversos materiales de archivo (cartas, correos electrónicos, artículos periodísticos, documentos legales) a los que la autora añade poemas, citas y textos propios. Esta parte detalla el proceso que llevó a Kalinec a «abandonar el cómodo terreno del no saber» (102)

y formular su propia opinión sobre su padre, obstaculizada por el propio hombre, que nunca declararía su arrepentimiento: «Antes de que quedara detenido, les aclaró que él no tenía nada de que arrepentirse. Que se iban a decir muchas mentiras, y que no teníamos que creerlas» (104), «Mi padre, al igual que los otros catorce imputados, negó su participación en los hechos» (111), «Una vez, recuerdo, él ya estaba preso y afirmó lo siguiente: “Esto pasa por no haber hecho bien el trabajo”» (109).

De las transcripciones de los documentos del proceso surge una imagen de Eduardo Kalinec, o mejor dicho del “Dr. K.”, muy diferente de la del padre recordado por la autora, «un tipo tenebroso, que era duro, que trataba de castigar, que era un tipo al cual los detenidos le tenían miedo» (116). Es a esta imagen a la que Kalinec debe, dolorosamente, acomodar sus recuerdos personales, sin poder hablar de ello con su familia, que (a excepción de su hermana mayor Claudia) cierra filas en torno a su padre, justificándolo. En particular, Kalinec centra su atención en los roces que surgen con su madre, sobre todo después de una carta abierta que le había escrito a su padre en la que, como hija, exponía claramente los complejos sentimientos que la unían a él:

No sé bien qué palabras usaste, pero me preguntaste de frente, mirándome a los ojos, si te consideraba una mala persona... un monstruo. [...] Me costó acomodar mis ideas, dilucidar mis sentimientos, pero esta vez, como nunca lo había hecho, como nunca antes lo había sentido, te pude mirar a los ojos y con todo mi dolor, y con todo mi amor te pude decir que sí, que para mí lo que hiciste estuvo mal, que no te justifico, que te quiero con todo mi corazón, que siempre te voy a querer, eso nunca va a cambiar, pero que lo que hiciste es terrible y tu falta de arrepentimiento me lastima (132).

La madre considera las palabras de Kalinec «bajas, crueles y sin consideración» (135) y justifica las acciones de su marido en virtud del contexto de la “guerra” contra la subversión durante los años del Proceso. También aquí los sentimientos de la autora se vuelven ambivalentes –«Por un lado, es mi mamá. Por otro lado, no puedo entender cómo no se da cuenta de quién es realmente mi viejo» (148)– ante la evidente complicidad silenciosa de la mujer, expresada a través de una evocadora metáfora:

Mi mamá, además del linfoma que se reactivó justo para la época en que a mi viejo lo detuvieron, empezó a tener unas verrugas en los dedos. Consultó con cuento especialista pudo, y nada. Y yo, que ya estaba cursando “Psicopatología” en la Facu, pensé: ¿será que tiene las manos sucias? (122).

La cuarta parte («Historia, historias») está dedicada al periodo comprendido entre 2015 y 2017 y está escrita en forma de diario, centrándose en el momento en que el padre de Kalinec es condenado y su madre muere de enfermedad. En particular, Kalinec se centra en la ruptura dentro de su propia familia, ya que la muerte de su madre exacerba la distancia entre la autora y sus hermanas. En el trasfondo de estas tensiones se sitúa el silencio constante de su padre, que se niega a hablar con Kalinec, e incluso intenta excluirla de la herencia de su madre. Una vez más, lo que se pone de manifiesto es la dificultad para comprender los sentimientos de la autora hacia su padre, cuestión que se hace explícita, de nuevo, en una carta que, como la primera carta abierta, queda sin respuesta:

Al poco tiempo, cuando falleció mami nos cruzamos en el velatorio. Vos lo abrazabas a [mi hijo] Gino, te escuché que le decías “perdóname... perdóname...”. Después levantaste la vista y me miraste, dejaste de llorar... pero me

parece que ya no eras vos. El que me miraba era el Dr. K y me miraba enojado. [...] En casa siempre nos cuidaste de él. Por eso te quiero, porque eres mi papá [...]. Pero el doctor K es malo, me da miedo, hizo cosas horribles. Me da tranquilidad que esté preso, lejos de mis hijos y de los lugares que transito. Lamento que estés preso junto con el Dr. K. Ojalá te puedas distanciar de él. [...] Yo te quiero, pero el Dr. K y todo lo que hizo me da miedo (213-214).

La quinta y última parte («Alzar la voz») abarca los últimos años antes de la publicación del libro. Es, por un lado, la parte más “pública” del texto, pero también una de las más íntimas. Este carácter aparentemente contradictorio se deriva de los dos grandes núcleos temáticos que la articulan y de los elementos textuales que Kalinec utiliza para construir su discurso. El primer núcleo narrativo es el dedicado al nacimiento del colectivo Historias desobedientes, cuya historia se reconstruye al principio del capítulo: se trata de la parte más explícitamente pública de la quinta parte del texto, constituyendo ya un relato detallado de cómo se crea el grupo:

La visibilización de nuestro posicionamiento animó a otros familiares a pronunciarse contra los mandatos de silencio. Sabíamos que éramos muchos más, y que frente a los intentos por restaurar la impunidad y el negacionismo, temíamos que juntarnos para romper con los silenciamientos, construyendo una voz que dijera lo que hasta ahora no se había dicho en este país: las hijas, hijos y familiares de los genocidas repudiamos sus crímenes, sus prácticas represivas, sus pactos de silencio e impunidad (252).

El segundo núcleo que articula esta última parte se centra, en cambio, en la acción judicial emprendida por Eduardo Kalinec para impedir el acceso de la autora tanto a su herencia como a la de su madre, declarándola así legalmente “indigna”. Este núcleo se construye también desde la dimensión pública, ya que Kalinec da cuenta del texto original a través del cual su padre solicita a un tribunal que la desherede, y sin embargo se convierte al mismo tiempo en una de las partes más íntimas del texto, en virtud de que a cada afirmación del documento la autora responde directamente a su padre, planteando preguntas y quejas, pero sobre todo rectificando las mentiras del hombre, a menudo apoyando sus propias observaciones con citas directas de la sentencia que lo condenó a cadena perpetua:

¿Cuánto de la condena de primera instancia se debió a que mi propia hija afirmaba que yo le había dicho todas esas cosas? Nunca lo sabremos a ciencia cierta. [Pa: En la sentencia a perpetua que te dan en primera instancia (esa que después apelás en Casación y que termina quedando con sentencia firme) se encargan de aclarar lo siguiente: *No ponderamos en este juicio las manifestaciones que la Fiscalía ha atribuido a la hija del imputado, por no haber sido verificadas aquí y por resultar prohibidas por el ordenamiento procesal [...], sin dejar de señalar que resulta pertinente cuanto manifestara la Dra. Blanco en su crítica final respecto de su mención inoportuna por parte del Ministerio Público.* [Te lo copio para que te quedes tranquilo que tu condena no es por lo que yo digo, pienso o siento, sino por lo que fuiste capaz de hacer (y que fue debidamente probado que hiciste)] (277-278, cursivas en el original).

El complejo viaje emocional y psicológico escenificado por Kalinec en *Llevaré su nombre* (que ya desde su título pone de manifiesto la problemática escisión entre la figura

del afectuoso padre de familia, constantemente evocado y casi “protegido” por Kalinec, por un lado, y el terrible “Dr. K”, por el otro) adquiere aún más significado si se tiene en cuenta que no se trata de un texto escrito retrospectivamente, sino de un montaje de fragmentos textuales escritos por la autora al mismo tiempo que los hechos narrados. Así, si al principio surge la dificultad para aceptar los actos de su padre y, sobre todo, su reticencia a hacer preguntas sobre ellos –«No tenía que preguntar. Tenía que quedarme callada, no pensar, no sentir, no saber. Obedecer» (17)–, al final del libro emerge con fuerza una voz que sí se plantea estas preguntas, a pesar de las consecuencias y a pesar del obstruccionismo del padre que «sigue pensando que hay que eliminar al que piensa distinto» (20) y que, por tanto, intenta “eliminar” simbólica y legalmente a su hija de la familia. Sin embargo, ante la voluntad de su padre, destacan las preguntas de Kalinec: «¿Puede mi papá desheredarme de los recuerdos? ¿Me puede desheredar de esta historia, de la vergüenza, de la tristeza?» (20). La respuesta solo puede ser negativa, y la trayectoria de Kalinec es prueba de ello, tanto en su dimensión íntima y privada como en la pública.

En este sentido, una de las peculiaridades de *Llevaré su nombre* se encuentra en las elecciones formales realizadas por la autora: la presencia de un gran número de documentos oficiales (documentos judiciales, partidas de nacimiento, partidas de bautismo, sentencias) y de un gran número de citas de diferentes productos culturales (canciones, poemas, fragmentos de novelas, artículos de prensa) que ella utilizaba en la época en cuestión contribuyen a situar la historia íntima de Kalinec –transmitida tanto por la propia escritura de la autora como por toda una serie de materiales procedentes de sus archivos personales y familiares (diarios, cartas, fotografías, correos electrónicos, SMS)– en un marco de referencia más amplio: la historia con minúsculas entra así en la Historia con mayúsculas, continuando la labor iniciada con la fundación de Historias desobedientes, es decir, legitimando la voz de estos “otros” HIJOS.

4. CONCLUSIONES: HIJOS Y “OTROS” HIJOS

Si bien Historias desobedientes se configura como un poderoso espacio de reconocimiento y agregación para los hijos de represores argentinos, es también cierto que no todos esos individuos se suman a la agrupación, y que no todas las obras que abarcan el tema surgen en y desde el marco de esta. Un caso ejemplar es el testimonio de Malena Scunio, hija del coronel del Ejército Alberto Scunio, cuyo texto *Il sale del ricordo* no solo no se publica a partir de la militancia de su autora en Historias Desobedientes (a la cual Scunio nunca se acercó), sino que ni siquiera se publica en Argentina: como se puede deducir del título, el texto ha sido publicado por primera vez en la traducción al italiano de Susanna Nanni en 2024, mientras que el original en castellano sigue inédito hasta el día de hoy.

El ejemplo de Scunio es una muestra significativa de una tendencia que, a casi diez años del surgimiento de Historias desobedientes, parece acomunar hijos de represores y de víctimas. También estos últimos ingresan al campo cultural argentino por medio de una agrupación, en este caso H.I.J.O.S., cuyas perspectivas en una primera etapa moldean bastante las producciones narrativas de estos sujetos. Solo tras unos años de actividad de la agrupación empiezan a publicarse textos que proponen puntos de vista alternativos, e inclusive conflictivos, con respecto al prisma interpretativo de H.I.J.O.S. Por lo tanto, me atrevo a lanzar la hipótesis de que estamos asistiendo, en los últimos dos años, a las primeras etapas de esta misma dinámica también para los hijos de represores, y que muy

probablemente se publicarán textos que desarrollarán otras perspectivas con respecto a la de Historias desobedientes.

Esto no significa pasar por alto las diferencias entre estas dos experiencias: si en el caso de los hijos de víctimas primero nace la agrupación y después se desarrolla un discurso estético-literario, en el caso de los hijos de represores es al revés, ya que la publicación de los primeros testimonios genera las condiciones para que estos “otros” HIJOS se encuentren y funden la organización que los reúne; sin embargo, la presencia de ciertos patrones comunes en las producciones narrativas de ambos tipos de HIJOS (el trabajo con los archivos, la fuerte carga autobiográfica de la escritura, la inclusión de la dimensión onírica, el cuestionamiento de las elecciones paternas y las preguntas sobre su impacto en los procesos de formación identitaria de los hijos), y el hecho de que a nivel socio-político Historias Desobedientes ha logrado insertarse en el abanico de organizaciones para la defensa de los Derechos Humanos en Argentina habilitan una ampliación de la mirada al fenómeno “HIJOS”, incluyendo también estas voces, ya no como marginales o excéntricas, sino como actores activos en el debate sobre memoria, identidad, verdad y justicia.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Arias, Lola (2016), *Mi vida después y otros textos*, Buenos Aires, Reservoir Books.
- Badaró, Máximo - Bruzzone, Félix (2014), «Hijos de represores: 30 mil quilombos», *Revista Anfibio*, 23 de abril de 2015, <<https://www.revistaanfibio.com/hijos-de-represores-30-mil-quilombos/>> (fecha de consulta: 24/08/2025).
- Bartalini, Carolina y Estay Strange, Verónica (comp.) (2018), *Escritos desobedientes. Historias de hijas, hijos y familiares de genocidas por la memoria, la verdad y la justicia*, Buenos Aires, Marea Editorial.
- Basile, Teresa (2019), *Infancias. La narrativa argentina de HIJOS*, Villa María, Eduvim.
- (2020), «Padres perpetradores. Perspectivas desde los hijos e hijas de represores en Argentina», *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, 15, pp. 127-157.
- Brizuela, Leopaldo (2012), *Una misma noche*, Madrid, Alfaguara.
- Cantoni, Federico (2023), *Hijos Argentini. Trame intergenerazionali e percorsi identitari*, Bologna, Pàtron.
- Dores, Abril (directora) (2018), *La hija indigna*, Argentina, ENERC.
- Duacastella, Stella (2011), *La mujer sin fondo*, Buenos Aires, Ediciones Galmort.
- Ferré y Ferré, María José y Bravo, Héctor Alfredo (2021), *Los agujeros negros de la dictadura. Hijas e hijos de represores: un abordaje desde la clínica*, Santiago de Chile, Tiempo Robado.
- Jeanmarie, Federico (2003), *Papá*, Buenos Aires, Sudamericana.
- Kalinec, Analía (2021), *Llevaré su nombre*, Buenos Aires, Marea Editorial.
- LaCapra, Dominick (2014), *Writing History, Writing Trauma*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- Lipis, Guillermo y Lederer, Erika (2019), *No lo perdonó*, Buenos Aires, Planeta.
- Logie, Ilse (2016) «Una muchacha muy bella de Julián López, o el gesto reparador de la Escritura», *Acta Literaria*, 52, pp. 59-79.
- Nicolli, Nicolás (2017), «Los indultos de Menem», *Universidad*, 21 de abril de 2017, <<https://www.unidiversidad.com.ar/los-indultos-de-menem>> (fecha de consulta: 27/08/2025).

- Peller, Mariela (2022), «Hijas desobedientes. Un uso justo de la vergüenza en la generación posperpetradores en la Argentina», en Anapios, Luciana y Hammerschmidt, Claudia (comp.), *Política, afectos e identidades en América Latina*, Buenos Aires, CLACSO, pp. 131-149.
- Pereyra, Sebastián (2005), «¿Cuál es el legado del movimiento de derechos humanos? El problema de la impunidad y los reclamos de justicia en los noventa», en Schuster, Federico *et al.* (comp.), *Tomar la palabra: estudios sobre protesta social y acción colectiva en la Argentina contemporánea*, Prometeo, Buenos Aires, pp. 151-192.
- Robles, Federico y Scelso, Germán (directores) (2018), *El hijo del cazador*, Argentina, Ideas Por Rosca.
- Scunio, Malena (2024), *Il sale del ricordo*, Roma, Nova Delphi.
- Semán, Ernesto (2012), *Soy un bravo piloto de la Nueva China*, Buenos Aires, Mondadori.

Recibido: 05/10/2025

Aceptado: 06/11/2025

TRASBORDI

MARÍA PAZ OTERO (*trad. di Maria Maffei*) ♦ INMACULADA LERGO (*trad. di Carla Perugini*) ♦
ADOLFO COUVE (*trad. di Sara Pezzini*) ♦ CARLOTA O'NEILL (*trad. di Giulia Santi*) ♦ LUIZ
RUFFATO (*trad. di Giada Felline*) ♦ CARLOS DE OLIVEIRA (*trad. di Martino Gabrielli*)



Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane, 14 (2025), pp. 113-124. ISSN: 2240-5437.
<http://riviste.unimi.it/index.php/tintas>

MARÍA PAZ OTERO

Quattro poesie tradotte da Maria Maffei
(Università degli studi di Bergamo)

I. Los Atormentados

No hay comprensión posible para los Atormentados,
o quizás ellos se entiendan unos a otros
y sea el lenguaje suyo aquel que guarda la clave,
o la mirada tan profunda que sostienen,
o tal vez su forma frágil de estar en este mundo.
Me aproximo a ellos con cuidado,
como el sol cuando se cuela sigiloso en la mañana
y separa uno a uno
los hilos densos de la noche.
Los observo.
Unos ríen con su risa tan pura, con tan blanquísimas
risas que una siente rígidos
los músculos de su rostro. Otros lloran y entonces se acercan
los unos a los otros, no se tocan, pues el espacio
de quien sufre
es un templo sagrado y nunca debe estropearse
ese derecho último.
Aman, olvidan, sufren. Hablan poco, pero creo que comprenden
más que el resto. Escuchan más o acaso lo correcto, entienden
la importancia del silencio.
Rezan a un Dios que desconozco,
bajo la luna le rezan y Dios no les contesta, pero ellos
insisten porque a Dios, que es tan confuso, ellos acceden tal vez
más fácilmente. Y son respetuosos, y tranquilos,
y me preguntan *qué tal* cuando los miro.
El tiempo es diferente para los Atormentados.
No es más rápido ni más lento, pero tiene una forma
distinta y a veces se paraliza solo para ellos. Se esurre entre sus dedos,
se deja acariciar como un galgo que, asustado,
se acerca al conductor que para en la carretera.
Están en todas partes y en ninguna. Son invisibles y a la vez
son luminosos, con colores rojos y azulados pasean junto a mí,
suspiran pensativos, atentos a los suyos y tan lejos,
tan lejos de mí y tan misteriosos.

I. I Tormentati

Non c'è modo di capire il mondo dei Tormentati,
o forse loro s'intendono gli uni con gli altri
ed è il loro linguaggio a custodire la chiave,
o quello sguardo penetrante che sostengono,
o magari il modo fragile con cui stanno al mondo.
Mi avvicino a loro cautamente,
come il sole quando sguscia silenzioso nel mattino
e separa uno a uno
i fili densi della notte.
Li osservo.
Certi ridono risate purissime, una bianchissima
risata che irrigidisce
loro i muscoli del volto. Altri piangono e allora si stringono
gli uni vicini agli altri, non si toccano, perché lo spazio
di chi soffre
è un tempio sacro e mai deve essere violato
quel diritto inalienabile.
Amano, scordano, soffrono. Parlano poco, ma credo capiscano
più degli altri. Ascoltano di più o in modo giusto, comprendono
l'importanza del silenzio.
Pregano un Dio che non conosco,
sotto la luna lo pregano e Dio non gli risponde, però loro
insistono, che a Dio, assai confuso, forse loro sanno accedere
più facilmente. E sono rispettosi, e tranquilli,
e chiedono *come va* quando li guardo.
Fluisce differente il tempo dei Tormentati.
Non più rapido né più lento, ma con una sua forma
diversa che a volte si paralizza solo per loro. Gli scivola tra le dita,
si lascia accarezzare come un cane che, impaurito,
si avvicina all'autista fermo in mezzo alla strada.
Li trovi ovunque e da nessuna parte. Sono invisibili e al contempo
luminescenti, con colori rossi e bluastri camminano al mio fianco,
pensativi sospirano, nel loro universo, da me lontani,
così lontani e così misteriosi.

VIII. Psicosis

Busca pensativo las palabras,
explora en su interior, en el recuerdo,
mas no logra expresar lo sucedido.
No hay letras que abarquen el misterio, acaso un gesto leve,
una mirada, que como el mar abarque
mil vidas relucientes,
podría expresar el brote,
el suave filo azul de sus fragmentos.
¿De qué lugar del mundo provenían las voces?
¿A qué parte de él se dirigían?
Ahora, después de la inyección y la terapia,
queda un eco frío, un silencio.
Sus puños apretados en la mesa
atrapan su verdad y la sostienen.

VIII. Psicosi

Cerca pensativo le parole,
esplora dentro sé, dentro ai ricordi,
ma non riesce a esprimere l'accaduto.
Le parole non spiegano il mistero, magari un gesto lieve,
uno sguardo, che come il mare avvolga
mille vite luccicanti,
esprimerebbe l'episodio,
il dolce filo blu dei suoi frammenti.
Da che posto nel mondo giungevano le voci?
E quale sua parte interpellavano?
Adesso, dopo l'iniezione e la terapia,
resta un'eco fredda, un silenzio.
I suoi pugni serrati sopra al tavolo
stringono la verità e la sostengono.

XII. Bloqueo de pensamiento

Hay un espacio detrás de la palabra,
como una cáscara de huevo vaciada,
como el hueco que un niño forma con sus manos
para que el abuelo deje en ellas, con cuidado,
una cría de pájaro.
No es un silencio ni una pausa. No es una
conjunción no dicha, ni un punto y seguido
ni una frase oculta en el paisaje.
Es un bloqueo al que no accedo, una ruptura,
una grieta profunda en la roca y un delgado dedo
que no logra introducirse. Lo veo en su rostro,
y en la luz que se hace espesa en la consulta.
En el aire enrarecido, en la amenaza, en los labios fruncidos
y las manos recogidas en los puños. Nos miramos,
el hueco se ensancha y se ennegrece,
entre él y mi mundo se levantan
muros de cristal inaccesibles.

XII. Blocco del pensiero

Esiste uno spazio dietro la parola,
come il guscio di un uovo che è stato svuotato,
Come la nicchia che fa un bimbo con le mani
Perché il nonno ci depositi, cautamente,
un piccolo uccellino.
Non è un silenzio o una pausa. Non una
congiunzione non detta, né un punto fermo,
non una frase occulta nel paesaggio.
È un blocco inaccessibile, una rottura,
una crepa profonda nella roccia e un dito magro
che non riesce a introdursi. Glielo vedo in volto,
e nella luce addensata della visita.
Nell'aria rarefatta, la minaccia, e le labbra arricciate
e le mani raccolte in pugni. Ci guardiamo,
il crepaccio si allarga e scurisce,
tra lui e il mio mondo mura
di cristallo alte e inaccessibili.

XXVIII. La psiquiatra

Resulta más fácil escribir de amor
que hablar en el poema de los Atormentados.

El amor es mucho más sencillo: puedo incorporar las flores, los pájaros alegres
que veneran
tu nombre con su canto,
explorar tu belleza como si en una cueva me adentrara
fascinada, temerosa, con las manos teñidas
de tembloroso deseo.

Puedo si escribo de amor escribir sobre aquel puerto,
hablar de tu boca diminuta y suficiente, de estrellas moribundas
que a tu paso
renacen y te envuelven e iluminan
tus pechos detallados.

Sin embargo, para hablar de ellos debe una
tratar de sentarse en la sombra.
Entornar los ojos, buscarlos entre todos los posibles,
entender que su existencia pesarosa,
se encuentra mas se esconde entre los otros, y es fría y tenue
la luz que los envuelve.

Tienen los Atormentados la carne más frágil. Su piel
no les protege suficiente del mundo. Debe una, si los roza,
hacerlo con cuidado, y al recoger su palabra con las manos
debe cuidarla como al canto del jilguero, escuchar atentamente,
no interrumpir el discurso
con aburridas palabras pretenciosas.

También hablan entre ellos los Atormentados. Murmullan por los pasillos,
en la sala común ríen y comparten
sus certeras opiniones sobre el mundo. Su juicio es sincero, apenas mienten
los Atormentados, o acaso lo hacen menos.
Si te tienden la mano quieren que la tomes. Si te miran, si de pronto te miran,
si tú los miras y os miráis, y se dilatan las pupilas, y no se asustan,
es posible entrar, si ellos lo quieren,
en el agrietado búnker de su alma.

El alma de los Atormentados no es oscura, ni siquiera opaca,
es más bien gelatinosa, casi transparente,
se parece su alma al cuerpo de la medusa. Y yo creo en el alma porque creo

XXVIII. La psichiatra

È molto più facile scrivere d'amore
che non dei Tormentati in una poesia.

È molto più semplice l'amore: posso includere i fiori, gli uccellini felici
che cantando

venerano il tuo nome,
sondare il tuo incanto, come se entrassi in una caverna,
sedotta, timorosa, con le mani impregnate
di tremula avidità.

Posso se scrivo d'amore raccontare di quel porto,
parlare della tua bocca minuta e sufficiente, di stelle moribonde
che quando passi
rinascono e ti avvolgono e t'illuminano
i seni dettagliati.

Tuttavia, per parlare di loro una deve
provare a sedersi nell'ombra.

Socchiudere gli occhi, cercarli tra i moltissimi possibili,
capire che quell'esistenza gravosa,
si trova e si nasconde in mezzo agli altri,
e una luce fredda e tenue li avvolge.

Hanno i Tormentati la carne un po' più fragile. La pelle
non li protegge a sufficienza dal mondo. Una deve, se li sfiora,
farlo con cautela, e quando raccoglie loro la voce
deve curarla come il canto d'usignolo, ascoltare attentamente,
non disturbare il discorso
con fastidiose parole pretenziose.

Parlano anche tra di loro i Tormentati. Mormorano nei corridoi,
in sala comune ridono e si scambiano
opinioni perentorie circa il mondo. Giudicano sinceri, quasi non mentono
i Tormentati, o forse lo fanno meno.
Se tendono la mano vogliono che l'afferri. Se ti guardano, se d'un tratto ti guardano,
se tu li guardi e vi guardate, con le pupille dilatate, e non si spaventano,
è possibile entrare, se vogliono,
nel bunker sgretolato dell'anima loro.

L'anima che hanno i Tormentati non è scura, nemmeno opaca,
piuttosto è gelatinosa, quasi trasparente,
anima che sembra il corpo di una medusa. E io credo all'anima perché credo

en el alma de los Atormentados.
Es más fácil de ver que la del resto, más palpable, se encuentra menos
protegida por el cuerpo.

Si te cuento, amor, de los Atormentados, te hablaré
de los humanos imposibles. De sus pasos lentos, pues el tiempo a veces
para ellos se detiene. De cómo usan su lenguaje disgregado,
de cómo se impone la luz en su mundo solitario.

No están siempre tristes los Atormentados. Al contrario. Son alegres muchas
veces, a veces son felices y unos los puede ver, apocados, sonriendo,
y nunca se ha visto una sonrisa tan virgen,
tan cosa nueva en el mundo, tan acertada.

Sin embargo, hay tanto que no sé de los Atormentados...

Cómo es posible que amen de tal forma.
Por quién lloran, de donde brota
tal llanto desconsolado. Un llanto denso como leche de la ubre,
un llanto que a las demás personas se le adhiere
con facilidad pasmosa, ¿de dónde nace?

Apenas sé de su mirada. Mirada verde como un prado
en el que el ganado pasta y los muchachos, alegres,
correan las tardes de verano. Mirada profunda y buena y misteriosa.
Mirada toda es su rostro, mirada pura, mirada verde.

Quiénes son realmente.
Cómo aproximarme.
Qué palabra, qué silencio, qué otras cosas.
Qué hacer para que se sientan percibidos, contemplados,
no invisibles.
Qué tormentas libran, qué mágica visión
del mundo y de sí mismos
guardan a conciencia en sus dobleces.
Qué protegen. Qué ignorante yo, enjuta psiquiatra de ojos tristes,
pues apenas nada sé de los Atormentados.

(Tan solo que a mí a veces se me muestran,
y me dejo tocar,
y a ellos me entrego).

all'anima dei Tormentati.

Si vede meglio di quella degli altri, è più palpabile, è meno protetta dal loro corpo.

Se ti racconto, amore, dei Tormentati, parlo degli esseri umani impossibili. Dei loro passi lenti, perché il tempo per loro a volte si arresta. Di come usano quel linguaggio disgregato, di come s'impone la luce in quel mondo solitario.

Non sono sempre tristi i Tormentati. Al contrario. Sono allegri molte volte, a volte sono felici e uno li può vedere, riservati, che sorridono, e mai si è visto un sorriso così vergine, cosa più inedita al mondo, più esatta.

Eppure, quanto ancora non so dei Tormentati...

Com'è possibile amare in quel modo.
Per chi piangono, dove nasce
quel pianto sconsolato. Un pianto denso come il latte materno,
un pianto che alle altre persone si trasmette
con grande facilità, da dove nasce?

So poco di quel loro sguardo. Sguardo verde come un prato
dove pascola il bestiame e allegri, i ragazzini,
rincorrono le sere dell'estate. Sguardo profondo e buono e misterioso.
Sguardo tutto è il loro volto, sguardo puro, sguardo verde.

Chi sono realmente.
Come avvicinarmi.
Che parola, che silenzio, che altre cose.
Cosa fare perché si sentano percepiti, contemplati,
visibili.
Che tormento innalzano, che magica visione
del mondo e di loro stessi
conservano nelle loro pieghe,
Cosa proteggono? Che ignorante io, asciutta psichiatra dagli occhi tristi,
che alla fine non so nulla dei Tormentati.

(Soltanto che a me a volte si mostrano,
e mi lascio toccare,
e a loro mi abbandono).

MARÍA PAZ OTERO (Madrid, 1995), laureata in medicina presso l'Universidad de Alcalá de Henares, è poeta e psichiatra. Ha pubblicato i libri *Nimiedades* (Madrid, Hiperión, 2021), vincitore del III Premio de Poesía joven Tino Barriuso, *A la tarde* (Madrid, Vitruvio, 2024), che ha ottenuto il Premio Vitruvio de Poesía e *Los Atormentados* (Madrid, Rialp, 2024), meritevole del prestigioso Premio Adonáis (ed. 2023). Le quattro poesie di cui si propone la traduzione appartengono a quest'ultimo, che con lucida sottigliezza e consapevole profondità affronta equilibri, inquietudini, paradossi e risvolti della salute mentale.

Maria Maffei



Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane, 14 (2025), pp. 125-136. ISSN: 2240-5437.
<http://riviste.unimi.it/index.php/tintas>

INMACULADA LERGO

Cinque poesie tradotte da Carla Perugini

Otros planes

A Fran Cruz y Chari Acal

Quisiera morir hoy entre amapolas
que recojan mi sangre colorada
sobre su tallo frágil, y a las penas
del animal y el hombre que caminan
den belleza. Enredado entre las hierbas
mi pelo sea refugio para el viento
que se canse de aullar tras las ventanas.
Que retoñen mis pies entre los dedos
uniéndose al bullicio de amarillos
y morados del campo en primavera;
y mi cintura al fin se quiebre y sienta
a la tierra perfil de su horizonte.
El verbo siempre aspira a lo sublime
pero otros planes tiene para ti
la terquedad opaca de la carne.

Altri piani

A Fran Cruz e Chari Acal

Vorrei morire oggi fra i papaveri
che raccolgano il rosso del mio sangue
sul loro gambo fragile, e alle pene
dell'animale e l'uomo che camminano
diano bellezza. Intrecciata in mezz'all'erba
sia la mia chioma asilo per il vento
stancatosi d'urlare dietro i vetri.
Che mi germoglino i piedi fra le dita
unendosi al brusio di quei violetti
e gialli di campagna in primavera;
e i fianchi mi si spezzino e che senta
la terra esser profilo all'orizzonte.
Il verbo sempre va verso il sublime
ma altri sono i piani che ha per te
l'opacità ostinata della carne.

Dichoso el árbol

Dichoso el árbol,
porque saca su fuerza de la tierra
ciega, de aquella roca virgen libre
de ese germen de culpas y de exilios
de un Génesis marcado por el golpe
de la quijada de asno ensangrentada.
Dichoso el árbol, porque
nace sin la ambición de ser luz
en la selva o sombra en el desierto,
crece sin violentar la vida y muere
sin glosar el sentido de destino
que la maraña de sus ramas tiene.
Dichoso el árbol, que ignora el vuelo
del águila soberbia y solitaria
y el desdén laborioso
de la hormiga, pero escucha
el silencio que guarda
la piedra que sostiene su opulencia.
Regálame el saber de tu equilibrio
lejano a la altivez de la palabra
que es dios del bien y el mal;
libérame del hilo de la araña,
y del escepticismo que florece
al borde del camino
cuando los años pasan.

Felice l'albero

Felice l'albero,
perché estrae la sua forza dalla terra
cieca, da quella rupe vergine privata
del germe delle colpe e degli esili
di un Genesi segnato dalla scossa
della mascella di mulo insanguinata.
Felice l'albero, perché
nasce senza l'ambizione d'esser luce
nella selva oppure ombra nel deserto,
cresce senza violare la vita e muore
senza glossare il senso di destino
che nell'intrico dei suoi rami tiene.
Felice l'albero, che non conosce il volo
dell'aquila superba e solitaria
e il cruccio laborioso
della formica, eppure ascolta
il silenzio che serba
la pietra che ne regge l'opulenza.
Regalami il tuo sapere in equilibrio
lontano dall'ardir della parola
che è dio del bene e il male;
dalla tela liberami del ragno,
e dallo scetticismo che fiorisce
ai bordi del cammino
quando passano gli anni.

A Antonio Carvajal

Cuando el calor del fuego ya no abriga,
pero quema en la palma de la mano
el dolor de la piedra y del hermano;
si la belleza viste de mendiga
y la desesperanza me castiga
con pulso regular y cotidiano;
cuando con cada amanecer hilvano
el día con picor seco de ortiga
que muerde entre las flores; cuando sé
que no habrá luces ya ni habrá reverso
en el naípe del tiempo, y no logré
que fuera canto el caminar disperso
de mis pasos..., entonces, ya sin fe,
solo hay calma en la música del verso.

Ad Antonio Carvajal

Quando il caldo del fuoco si inimica,
eppure avvampa il palmo della mano
il dolore del sasso e del germano;
se la bellezza ha vesti di mendica
e la disillusione mi castiga
con ritmo regolare e quotidiano;
quando con ogni aurora infilo invano
nel giorno il secco ardore dell'ortica
che morde in mezzo ai fiori; e sto sentendo
che non ci saranno luce né rovescio
nelle carte del tempo, né potendo
farsi più canto il camminar disperso
dei passi miei..., ormai, più non credendo,
solo c'è calma e musica nel verso.

He de acogerte

No te acepté en mi mesa,
ni respondí a tus cartas,
no quise conocerte
y te volví la espalda.
En todas partes veo
tu sombra de guadaña
y miro hacia otro lado,
sin querer saber nada,
sin querer que me roce
tu oscuridad el alma.
Pero la llave escondes,
la medida y la salsa
de cualquier existencia
que no quiera ser vana.
Y he de acogerte ahora,
dolor, en mis entrañas.

E dovrò averti adesso

Non fui tua commensale,
né risposi alle tue lettere,
non ti volli conoscere
e ti voltai le spalle.
In ogni parte vedo
la tua ombra di falce
e guardo all'altro lato,
non voglio saper nulla,
né voglio che mi sfiori
l'anima col tuo buio.
Ma la chiave nascondi,
il gusto e la misura
di qualsiasi esistenza
che non voglia esser vana.
E dovrò averti adesso
dentro di me, dolore.

Oleaje

A Eduardo Chirinos

Sé que no hay ruiseñores en mi dedo
de piel ya envejecida, y que desdoro
lo que aquellos dijeron
con acierto de espumas sensitivas,
de pozo blanco y pájaros cantando;
no es jactancia mi verso, ni es afrenta,
solo el mar, que me obliga.
Hay días que me puede la cordura
y levanto la cara;
elijo el sol y me dejo llevar...
Otros, la desazón más imposible
me visita, y su boca silenciosa
se come mis palabras, y se adueña
del aire y de la casa.
Y ahí siguen pegados a mis tripas
los secretos más íntimos, o acaso,
las más obvias verdades. Esperando.
Esperando con calma
formar parte del barro y de la caña
que el aguacero arrastra y que me obliga a
cumplir con mi destino.
Y nunca se detiene ese oleaje
que borra con oficio milenario
el afán de mis huellas:
un día sobre el otro todo vuelve
a ser igual mañana.

Ondate

Ad Eduardo Chirinos

Non ci sono usignoli sul mio dito
di pelle ormai invecchiata, e so che infamo
ciò che dissero quelli
con successo di spume sensitive,
di pozzo bianco e cantico d'uccelli;
non è vanto il mio verso, né un affronto,
solo il mare, che mi forza.
Certi giorni mi vince la saggezza
e levo il viso;
scelgo il sole e mi lascio trasportare...
Altri, il più impossibile malore
mi visita, e in silenzio la sua bocca
mi mangia le parole, e s'impossessa
dell'aria e della casa.
E ancora stanno appesi qui al mio ventre
i segreti più intimi o, chissà,
le verità più ovvie. Aspettando.
Aspettando con calma
di formar parte del fango e della canna
che la pioggia trascina e mi costringe a
compiere il destino.
E mai si ferma quest'ondata
che cancella con arte millenaria
l'ansia delle mie impronte:
un giorno sopra l'altro tutto ancora
sarà uguale domani.

INMACULADA LERGO (Siviglia, 1957), scrittrice, critica letteraria e curatrice editoriale, studi in Geografia e in Storia e Filologia, ha conseguito il dottorato in Filologia Ispanica. Dal 2013 è membro corrispondente dell'Accademia Peruviana della Lingua. È specializzata in letteratura peruviana e ispanoamericana, con una lunga carriera e numerose pubblicazioni al suo attivo, tra cui spiccano *Antologías poéticas peruanas (1853-1967). Búsqueda y consolidación de una literatura nacional* (2008); numerosi studi, edizioni e antologie dedicate ai peruviani Carlos Germán Belli, Magda Portal e César Vallejo, insieme al recupero della giornalista e scrittrice d'avanguardia Rosa Arciniega, della quale dirige la collana «Biblioteca Rosa Arciniega» presso la casa editrice Renacimiento (Siviglia). Si è occupata anche della poetessa argentina Olga Orozco e del diplomatico cileño Carlos Morla Lynch.

Ha insegnato all'Università di Siviglia nell'area della Letteratura Ispanoamericana, all'Universidad de Piura (Perù), all'Universidad para Mayores della UCM e come docente di Lingua e Letteratura Spagnola nella Scuola Secondaria. Collabora con diverse testate giornalistiche e riviste, tra cui *Los Lunes* del quotidiano digitale *elimparcial.es*, *Diario de Sevilla*, *Clarín*, *Mercurio*, *Guaraguao. Revista de Cultura Latinoamericana* e altre. È cofondatrice e direttrice delle riviste letterarie *Mediodía. Revista hispánica de rescate* e di *Entorno literario*, oltre ad aver fatto parte della giuria di numerosi premi letterari, tra cui il Premio Cervantes di Letteratura nel 2014.

In ambito creativo, ha pubblicato la raccolta poetica *El cuerpo del veneno* (Point de Lunettes, 2020), da cui sono tratti i testi qui presentati, tradotta in italiano da Carla Perugini e pubblicata in edizione bilingue, da Multimedia Edizioni (2025); oltre a opere sparse in riviste e antologie. In prosa, ha pubblicato il volume *El silencio de las jacarandas* (2023), anch'esso caratterizzato da un profondo lirismo.

Carla Perugini



Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane, 14 (2025), pp. 137-147. ISSN: 2240-5437.
<http://riviste.unimi.it/index.php/tintas>

ADOLFO COUVE

«Il compleanno del signor Balande»
Un racconto tradotto da Sara Pezzini
(Università Roma Tre)

Il compleanno del signor Balande

1

È un errore assai comune credere che riunire la famiglia in un giorno di festa significhi sostegno reciproco, superamento degli antagonismi, soluzione alla nostra condizione solitaria e conflittuale.

Ma quando si tratta del compleanno di un genitore, nessuno ci pensa troppo e tutti si adoperano per rendere felice il momento. Era il caso del signor Balande, Óscar Balande, che quel giorno compiva cinquantasette anni. I figli, tutti sposati, cognati e cognate, fratelli, persino una zia ancora in vita e tutti i nipoti si erano dati appuntamento nella casa dei genitori per banchettare attorno a una torta la cui superficie appiccicosa faticava a contenere l'enorme quantità di candeline.

L'appartamento era spazioso e via via che i figli si erano sposati le loro rispettive camere avevano assunto quell'inutilità, quella quiete, quella segreta aspirazione a essere destinate a un ipotetico ritorno che non si sarebbe mai realizzato. I copriletto ben stesi, le tendine tirate, la luce del sole come una macchia sul tappeto, lo specchio dell'armadio che non rifletteva nessuno.

Era un appartamento dalla posizione privilegiata, l'unico del palazzo con balcone sulla strada, recintato da una fitta ringhiera di cemento, sopra le cui luccicanti piastrelle si trovavano due panchine di ferro battuto e una fioriera che curiosamente non avevano mai riempito. Forse perché l'edificio dava sul Parco Forestal e sembrava che tutto quel giardino esotico e centenario gli appartenesse.

Una tenda elegante a frange bianche e gialle riparava dalla calura del pomeriggio frustrando la curiosità dei vicini di sopra.

A questo balcone si accedeva dall'ampio salone che una porta scorrevole separava dalla sala da pranzo. I Balande erano troppo tradizionali per unire i due ambienti e mescolare le forchette con il pianoforte o la grande tavola con il divano. Preferivano, all'antica, mangiare in un settore per poi darsi alle chiacchere nell'altro.

Avevano una passione smisurata per la mobilia e in generale nell'arredamento mostravano buon gusto. Sul bel parquet si faceva notare una collezione di tappeti persiani delle più varie dimensioni, tutti con il marchio dell'imperfezione proprio della lenta e laboriosa produzione artigianale.

— Camminano da soli — diceva Balande e talvolta si alzava in piena notte per contarli, dicendo alla moglie a voce alta:

— Julita, scommetto che non lo sai quanti tappeti persiani possediamo!

In realtà ce n'erano fin troppi, alcuni erano perfino appoggiati uno sopra l'altro. Questo per quanto riguarda il pavimento; sulle pareti l'ammasso era analogo. Cornici e oli andavano da terra al soffitto. E come spesso accade nella borghesia, per ciascun quadro c'era un aneddoto legato all'acquisto in una certa asta o semplicemente all'autore, vero paria ammirato solo per quel che faceva mai per ciò che era. In effetti la costosa collezione non osava oltrepassare i confini del convenzionale, ragion per cui, sfortunatamente per i suoi

proprietari, sia il prezzo d'acquisto sia quelle firme effimere si logoravano con il passare del tempo. Ma farlo capire a Balande era tutt'altra storia. Dominava il salotto, sopra al divano, una scena gallega di Fernando Álvarez de Sotomayor, pittore di opere stridenti e dal tratto duro che artificialmente, con impasti monotoni, traduceva ciò che vedeva. Così, la guancia di una paesana aveva la stessa consistenza della brocca di ceramica che stava sollevando. C'era una bambina di Bruges, un'altra che rammendava tenendo l'ago sospeso in eterno, grandiose mareggiate con onde che elevavano quasi all'altezza della cornice le navi a vela e a vapore che attraversavano il temibile Capo Horn o che disinvolte approdavano a Valparaíso. Ma quel vai e vieni di trasparenze si quietava davanti a paesaggi più bucolici, come i buoi da trebbiatura, le sieste sotto i salici o i girotondi, tra il mitologico e il folclorico, di fanciulle intrappolate nell'olio della rappresentazione. Non mancava la miniatura leggermente sfumata, né il ritratto di Julia, confinato nell'oscurità del vestibolo, in abito da ballo, con le mani in una posa incerta, il volto ritratto con artificio, di dubbia somiglianza.

L'insieme però impressionava visto che olî e arazzi si accompagnavano a faldistori in velluto e passamaneria, tendaggi raccolti con nappe, mobili intarsiati, cassettoni dipinti a mano e firmati, una scultura in marmo e mezza dozzina di vasi cinesi delle più rinomate dinastie, che esibivano la propria stirpe non solo nell'azzurro intenso della decorazione esterna, ma anche nella quantità di unghie e artigli dei draghi che ne ricoprivano la base e le pareti interne.

Si scorgeva il riflesso di queste preziose porcellane e dei marmi sull'apparecchiatura brunita, e la tenda del terrazzo, come un prisma di tessuto, filtrava una luce dalle tonalità soavi che avanzava lentamente, mettendo in risalto l'ordito diseguale degli arazzi.

2

I negozi del signor Balande si trovavano in calle Herrera, vicino a San Pablo, a qualche metro da plaza Yungay. Una fila di magazzini sporchi, con la verdura sul marciapiede, le erbe aromatiche sui banconi, le tende stinte e stracciate su cui pioggia e sole scivolavano allo stesso modo. Lì, davanti alle cassette degli alimenti, tra le palette interrate nel riso e nei capellini, le vetrine improvvisate, le bilance antiquate e ogni sorta di arretratezza, si vedeva Óscar Balande.

Arrivata l'ora di chiusura, quando le saracinesche stridevano di fronte all'ombra estesa degli alberi della piazza che imbrunivano le molte panchine vuote e il prato consumato dei giardini, Balande tirava fuori dal retrobottega il suo completo impeccabile, si toglieva il camice cencioso, prendeva l'automobile e imboccava la strada del quartiere alto, mescolandosi in un traffico sempre più selezionato che lo accompagnava fino a casa.

3

In quell'occasione il nervosismo di Julia era manifesto. Dal momento stesso in cui cominciarono a entrare gli invitati la si notò alterata. E non per i preparativi del pranzo, dato che era stato ordinato al Club e due camerieri dall'impeccabile aspetto andavano avanti e indietro dalla cucina alla tavola.

I primi ad arrivare furono i fratelli maggiori di Julia: Edgardo ed Emita che vivevano insieme da molti anni. Edgardo non si era mai sposato ed Emita, rimasta vedova appena maritata, non sopportando la solitudine, aveva deciso di andare a vivere con il fratello. Il tempo li aveva resi una vera coppia, con le loro cattive abitudini e le loro complicità,

senza esser passati per l'esperienza del sesso. Esclusa quella pratica avevano raggiunto una situazione identica a quella delle coppie normali.

— I miei fratelli sono appena arrivati — si sentì dire a Julia mentre sistemava un adorno floreale.

La voce squillante di Edgardo che aveva l'abitudine di esagerare le situazioni quotidiane faceva arrossire sua sorella che sempre spiegava la stessa cosa da un'altra prospettiva. E in questa replica si poteva apprezzare l'immenso amore e l'orgoglio che Emita provava per lui.

— Non mi hai mai detto, Óscar, da dove proviene questo Helsby. Che bel quadro! Che tecnica! Che colori! E che grazia nel movimento delle due figure!

Emita, nel frattempo, agitava una sfilza di braccialetti d'oro che le tintinnavano al polso.

— Ricordo ancora quando mi aggiudicai il Sorolla —continuò a spiegare—. La moglie di Augustín Serrano fece tutto il possibile per portarmelo via, ma invano; e il peggio è che mi faceva persino le moine per pregarmi di abbassare l'offerta.

Quel parlottio di aste e di affari riempiva l'ambiente mentre faceva il suo ingresso una prozia di Balande sottobraccio a uno dei figli. Poiché era sorda, il ragazzo raccontò il tragitto percorso dalla casa dell'anziana fino a lì.

— È passata dallo speciale, come lo chiama lei, e ha chiesto una medicina che non si fabbrica più da cinquant'anni, poi ha rovesciato il borsellino sul bancone e ci credete se vi dico che c'erano monete del tempo di Balmaceda? —spiegava il giovane mentre Edgardo si girava verso l'Álvarez de Sotomayor.

— Don Álvarez de Sotomayor! Che spontaneità in questa fanciulla!

Ormai sulla soglia del salotto si erano radunate persone d'età diversa. C'era don Javier Peralta con lo sguardo perduto, sottobraccio a Teresa Balande. Lo zio Javier aveva un'avanzata arteriosclerosi e non molto tempo prima aveva tirato nel gabinetto i gioielli di famiglia. Per qualche minuto vagò tra gli oggetti preziosi di varia provenienza orientale, senza sapere dove si trovasse.

All'improvviso tutto sbiadì, la tenda del terrazzo si oscurò. Il cielo si annuvolava. Elvira e il marito parlavano dei bambini. La zia Tere si sedette al pianoforte, provando accordi e melodie contagiose, con molta ironia. Fu circondata dai più giovani, per i quali si stava preparando un tavolo a parte. Lo zio Javier passò accanto a una vetrina rococò in vetro bombato che custodiva miniature e reliquie uniche, ciondoli, ceramiche delle suore clarisse e cammei per capelli. Alcuni datteri intagliati erano la cosa più preziosa fra quei tesori sottochiave. Il volto smarrito dello zio Javier si duplicò fugacemente nel vetro ricurvo, vi guardò all'interno, non capiva il perché di quella reclusione.

Óscar scomparve un istante per rientrare con indosso una maschera rosa che gli lasciava scoperto il labbro inferiore. Era proprio lui a spassarsela di più con la sua birichinata. Uno dei suoi figli, Fernando, si divertiva a fotografare l'evento collocando il fotometro in tutte le posizioni possibili.

Un uomo alto, robusto, panciuto, ben vestito e profumato fumava un cubano sul balcone, mentre un altro figlio di Julia gli raccontava qualcosa di molto interessante. Si trattava dell'ammiraglio Costa-Véliz, sposato con una sorella di Balande, Clarita, già attempata, senza figli. I due si dedicavano a viaggiare ogni inverno. Gli era andata male l'ultima gita a Londra. L'obeso ammiraglio in pensione, senza farlo apposta, aveva messo il piedone sulla tomba di Enrico VIII esposta in un museo e si era preso una salata multa in sterline. Da anglofilo incallito è possibile che quella goffaggine lo avesse addirittura riempito d'orgoglio.

Julia cercava di sottrarsi ai gruppetti che volevano trattenerla. Provò sollievo quando gli invitati si misero a tavola. Ogni coperto aveva il suo segnaposto. I più giovani si sedettero al tavolo dei ragazzi. Una gelatina salata con incastonati frutti di mare dal colore torbido, adagiata su foglie scelta di lattuga, riempiva i piatti.

Balande aveva personalmente preso dalla cantina una bottiglia polverosa di un vino d'annata, con un sigillo di ceralacca altrettanto vecchio.

- Chissà, magari sa di tappo!
- Ti dirò, Emita, il Romero de Torres di Óscar è quasi più interessante del nostro.
- Il tuo è bellissimo, Edgardo —ribatté la sorella, facendo una smorfia di fronte alla modestia del suo convivente.
- Quando eravamo a New York gli ho fatto fare un'expertise al Park Bennett.
- Provalo provalo questo vinello, sorseggialo, tu te ne intendi...
- Signor ammiraglio!
- Dottore?
- E la torta?
- Ah, certo, quasi me ne dimenticavo.
- Quante candeline! Sembra uno scaldabagno!
- Allora, guardatemi un momento, qua, non muovetevi... ecco, così, non muoverti, mamma di' alla zia Mate che posì le meringhe.
- Chi ha portato delle paste così grandi?
- Io non lo sapevo.
- Angelina, come sta la Blanca?
- Lavora nella pasticceria come sempre, ma in pratica è Leonardo che prepara.
- Mi passi il bicchiere, per favore?
- La zia Mate è del tempo del dagherrotipo... se n'è mangiate due di quelle paste...
- Vediamo che fanno al tavolo dei ragazzi.
- Ne ho altre di queste bottiglie, sai?
- Quando con Clarita siamo andati al giubileo di Giorgio V dovevi vedere che splendore la sfilata navale sul Tamigi!
- Javier, Javier, la vuoi una fetta di torta?
- Non ti capisce, dagliela e via; e pensare che la zia Mate c'è tutta con la testa.
- E il borsello con le monete dei tempi di Balmaceda?
- Vabbè, ha novant'anni che pretendi, però guardala come si avventa su un altro *em-polvado*.
- Non avremmo dovuto mangiare la torta prima del pranzo. E nemmeno le paste.
- E che importa!
- Sembra che Javier voglia andare in bagno...
- Di qui, Tere... conosci la strada.
- Splendido, tutto già pronto dal Club... Così è un piacere.
- Noi non abbiamo pensato a niente —spiegò Balande, stappando la seconda bottiglia d'annata.

La tavola si tranquillizzò quando Óscar soffiò sulle cinquantasette candeline. I tovaglioli cadevano a terra, i parenti si confondevano con le posate e tutti si versavano il vino nei bicchieri di colore sbagliato.

La tenda tornò a tremolare, e il sole filtrato riprese a colpire il salotto vuoto. Nell'aria aleggiava un fumo disperso e un odore intenso di colonie raffinate. Le poltroncine capitonné e il faldistorio erano ricoperti di borse. Dalla sala da pranzo giungevano senza sosta voci, risate e silenzi.

La tavola dei ragazzi rimaneva silenziosa. I giovani erano più composti dei grandi. Avevano ancora pudore e non s'imbaldanzivano con il brindisi.

- Emita, quest'anno non partecipi alla gara delle calle gialle?
- Non lo so, dipende tutto dalla Juansa.
- Ti sei iscritta?
- È che Happy mi rovina i bulbi, distrugge tutto!
- Non li sopporto i cani.
- Chiedi a mia madre cos'è successo con il modellino di aeroplano. Uno dei Balande, il più giovane, era esperto di legno di balsa e coltellini svizzeri.
- Cos'è successo zia? —domandò a Julia uno dei nipoti, conoscendo a memoria la storia. Julia, a disagio, sviò lo sguardo.
- Si è seduta sull'aeroplano appena terminato, fatto interamente di fiammiferi e carta da forno.
- Non ci credo!
- La sapete l'ultima barzelletta, quella della signora che perde il biglietto?
- All'asta degli Azócar l'ho visto ti dico... da non crederci... un Rigoberto Soler che era appartenuto a ...

Julia stringeva nervosamente una chiave tra le mani, simulava entusiasmo ma era in pena. Faceva finta di partecipare ma non ascoltava quello che dicevano. Nessuno si accorgeva della sua abissale astrazione, quando il baccano si faceva più intenso fissava gli occhi in un punto distante, oltre gli invitati. Una volta presa da quelle fantasticerie lontane le era quasi impossibile ritornare alla realtà vicina. Bisognava ripetere più volte il suo nome per riportarla al presente. Di colpo, come chi si sveglia di soprassalto, si riprendeva e provava a interessarsi. Ma appena smettevano di farle caso ritornava a quell'assenza profonda.

- Il grappolo di palloncini si cullava mollemente appeso al lampadario centrale.
- Le calle nere esistono, vero?
 - Noi le abbiamo avute.
 - Ci hai vinto dei premi?
 - No, solo con le gialle.
 - Allora mia mamma, senza accorgersi, si è seduta sull'aeroplano appena finito.
 - Non ci credo!
 - È vero mamma? Mamma! Mamma! Madre! Dove sei con la testa? Brutto segno — esclamò, agitandole la mano davanti agli occhi —Mamma! Ti sei addormentata, sveglia!
 - Noi non avevamo idea che lì in quell'angolo ci fosse la tomba di Enrico VIII.
 - È stato complicato trovare il bagno. Javier non ce la fa da solo.
 - Ah, le calle bianche non valgono la pena!
 - Non ti credere Emita, si vince anche con quelle.

Julia stringeva con tanta forza la chiave nella mano da farsi male. Era ancora troppo presto per sapere se fosse sollievo quello che sentiva o semplicemente pena. Speriamo sia il primo, pensava, mentre incoraggiava gli invitati perché s'intendessero tra loro, ciò le avrebbe permesso di sprofondare nelle immagini e nei fatti vissuti quel mattino. Sarebbero stati gli ultimi di quella lunga storia, schiavitù prolungata, insana dipendenza: davvero poteva definirla in quel modo, così freddamente? Non era stata forse quella relazione nascosta a dare un senso alla sua misera esistenza? Si stupiva di esser stata capace di portarla avanti sino alla fine, senza soccombere. Le rimaneva questa soddisfazione. Non avrebbe mai pensato che una serenità così grande avrebbe iniziato a invaderla. Aveva bisogno di

rimanere sola con queste esperienze, ma quando guardava quella torta distrutta, piena di candeline consumate, non le restava che far finta di nulla.

Il signor Balande era in posa davanti alla macchina fotografica e sollevava un bicchiere di champagne. Meglio non contribuire con troppa leggerezza a immortalare una foto qualunque, perché quella in futuro da una cornice presiederà tutto. Moglie e marito non avevano scambiato parola neanche una sola volta, neppure uno sguardo, per il fatto forse che occupavano capotavola opposti. Resosene conto Balande si fece avanti e, sempre con il bicchiere alzato, raggiunse il posto di Julia, le baciò con affetto la fronte e si rimise in posa, questa volta con lei. Il flash li lasciò immobili. Fuori il sole scoloriva un'altra volta la tenda. Lo zio Javier, seduto da solo su una panchina, mostrava in viso un'intelligenza sprofondata in un involucro corporeo che camminava per conto proprio. Quanto ci avrebbe messo quella forza fisica a raggiungere il deterioramento della mente? Smarrito, senza provare né freddo né caldo, considerato meno del più insignificante dei tappeti persiani, fronteggiava con la sua espressione impavida l'inutile carezza del sole. Julia che in quel momento uscì sul balcone si accorse di quella figura incurvata e senza poter fare altrimenti si sedette al suo fianco, prendendo nelle sue quelle mani senza vita. Presenza inoffensiva quella di un uomo che ha perduto per sempre la memoria, e di fronte a quel testimone innocuo Julia osservò la chiave. Non l'avrebbe più usata. Le lacrime l'appannarono. L'amore forse non è che un dovere del ricordo, pensò rassegnata.

— Zio Javier torniamo nella sala da pranzo... su, l'aiuto io... non rimanga qui.

Quando ritornarono nella stanza il rumore era assordante. Pareva che l'ammiraglio litigasse con Balande per via di una vecchia causa su un muro divisorio.

— Erano appena quattro mattoni caduti dalla sua parte, ammiraglio.

— Quattro mattoni? Mi perdoni, ma era un muro intero!

Un bicchiere si rovesciò sulla tovaglia ricamata lasciando una bella macchia.

— Mettici il sale! Fate attenzione che non arrivi al tovagliolo!

— Non è niente, non preoccuparti.

— Che disastro sono stato! Che disastro!

— Non importa, non è niente.

La zia Mate si dava un'altra volta da fare a masticare le paste grandi e la sua dentiera saliva e scendeva stonando palesemente con il ritmo delle mandibole.

Il cameriere stava servendo nella maniera corretta, dal lato giusto.

Julia definitivamente assorta di fronte a quella compagnia era simile allo zio Javier. Nessuno dei due poteva ritornare al presente, solo in quello si assomigliavano.

— Corina! —esclamò in coro la tavola.

Il vano della porta incorniciò una signora esuberante in un abito di sartoria nero, stola di martora, pettinatura alla moda.

— Scusatemi per il ritardo, mi è stato impossibile arrivare prima.

— Trovate una sedia, fatele posto —indicò Balande mentre baciava sulle guance quell'enorme creatura vestita di scuro.

Si tolse con eleganza la pelliccia e si sedette tra l'ammiraglio e lo zio Javier. Non volle mangiare la torta, accettò soltanto un bicchiere di vino, sfiorando appena il cristallo con le labbra pitturate.

All'inizio la compagnia tacque, ma passata la sorpresa tutto tornò al disordine e alle frasi fatte che sorvolavano la tavola.

— E tu, Julia, come stai?

— Io? Bene, come vedi.

— Mi fa piacere... Alla salute! —ripeté, per poi bagnarsi la bocca nel liquore infuocato.

- Stavamo parlando di aeromodellismo.
- Aero... che? Non capisco —ribatté Corina con una smorfia di sorpresa.
- Di aeroplani, madrina —spiegò qualcuno.
- Ah... di aeroplani.
- Di aeroplani giocattolo da costruire.
- Interessante!

Julia li lasciò perdere per ascoltare quelli delle competizioni di fiori. Lì, le calle gialle avevano un'altra volta la meglio su quelle comuni.

— Non esistono fiori comuni —sottolineò qualcuno come se le avesse letto nel pensiero.

La risata stridula dell'ultima arrivata spiccava fra le altre.

— Tua madre ci si è seduta sopra?

— Lo giuro!

— Non ci credo.

— Portale la torta.

— Assaggiala soltanto!

— Scommetto che non sai quante erano le candeline? Indagò Balande, con un proposito di civetteria.

— Non si dice —rispose Corina, lasciando cadere sulla pettorina crema e pan di spagna.

Gli occhietti grigi, freddi come il primo mattino, del padrone di casa si accesero subito nello scrutare rapidamente il crocchietto degli invitati. Quelle due piccole biglie erano uscite dal seminato e adesso registravano da sole quello che il loro proprietario non voleva vedere.

Fu così che si imbatté nello sguardo della moglie che rapida lo schivò. Era stata scoperata? Quando volle confermarlo trovò di nuovo il marito immerso nel meringato, i palloncini, i racconti anodini.

Poi si produsse un prolungato e significativo silenzio, come se tutti si fossero messi d'accordo.

— È passato un angelo —commentò qualcuno.

Julia guardò allora in direzione della finestra e poi verso il quadro della bambina che rammendava tenendo l'ago sospeso in eterno, e dentro di sé pensò che mancavano ancora dei riferimenti alla sua mappa segreta.

Cartagena (Chile) 1989-1990

ADOLFO COUVE nasce a Valparaíso nel 1940, ma in giovane età si trasferisce nella capitale cilena. A Santiago si forma alla Escuela de Bellas Artes della Universidad de Chile e si dedica alla pittura e alla carriera accademica come professore universitario di storia dell'arte. Nel 1973, nel pieno di una promettente carriera artistica, abbandona improvvisamente la pittura per dedicarsi alla scrittura. Agli anni Settanta risalgono quattro brevi romanzi che, accolti con entusiasmo dalla critica, segnano la prima fase della sua produzione letteraria: *El picadero* (1974), *El tren de cuerda* (1976), *Lección de pintura* (1979) ed *El pasaje* (1989). Più tardi, lo scrittore argentino César Aira ne promuoverà la ricezione in ambito internazionale, e i quattro testi verranno riuniti nella tetralogia intitolata *Cuarteto de la infancia* (Buenos Aires, Seix Barral, 1996).

A partire dal 1983 Couve si autoesilia a Cartagena, località balneare del litorale centrale cileno. Questo luogo isolato e ormai decaduto, un tempo ritrovo estivo e mondano dell'aristocrazia cilena, diventa la principale fonte d'ispirazione del suo secondo periodo pittorico e della successiva produzione narrativa. A questi anni risale anche *La comedia del arte* (Santiago, Planeta, 1995), ultima opera pubblicata in vita. Afflitto da una grave depressione, Couve muore suicida a Cartagena nel 1998, a soli cinquantotto anni. Dopo la prematura scomparsa, la sua opera ha riscosso un rinnovato interesse nell'ambito delle lettere ispano-americane, fino a divenire un punto di riferimento per l'ultima generazione di scrittori cileni, tra cui Alejandro Zambra e Álvaro Bisama. La sua produzione letteraria è stata raccolta nel volume *Narrativa completa* (Santiago, Seix Barral, 2000) e poi nelle *Obras completas* (Santiago, Tajamar Editores, 2013). Ad oggi il romanzo postumo (*Cuando pieno en mi falta de cabeza*) è stato tradotto in inglese.

«El cumpleaños del señor Balande» (1991), qui tradotto per la prima volta in italiano, è un breve racconto che l'autore insisteva nel definire romanzo breve (e che la critica chiamerà *enano*) come anche il successivo «Balneario», pubblicato due anni dopo. Entrambi i testi, scritti durante il periodo trascorso nella cittadina di mare, riflettono in modi diversi il radicalismo dell'autoisolamento di Couve. Se «Balneario» è uno dei primi racconti ambientati nella spettrale, e a tratti surreale, Cartagena, «El cumpleaños del señor Balande» introduce invece il tipico distanziamento della narrativa couviana in un contesto ancora urbano.

Nel racconto, la ricorrenza del compleanno del genitore, Óscar Balande, diventa l'occasione per mettere in scena un interno borghese della capitale. Dietro la placidità apparente della famiglia Balande, Couve ritrae, con finezza psicologica, minuzia descrittiva e un'ironia sottile ma implacabile, le ferite più profonde dei suoi personaggi. Costante della sua opera, il ritratto della borghesia cilena – Couve stesso proveniva da una famiglia agiata – domina l'azione e il dialogo, lasciando emergere sotto la superficie i sentimenti più torbidi. Tuttavia, come avviene spesso nella sua poetica, non si tratta di un esercizio nostalgico o memoriale, ma di un confronto diretto con il «reale». In questo senso, Couve concepiva la sfida della scrittura (e dell'arte) come un tentativo di «pintar frente al motivo» (Joannon Ovalle, Felipe, *El mito del artista en la obra de Adolfo Couve*, Santiago, RIL Editores, 2023, pp. 51-72): un'opposizione consapevole alla «letteratura dell'immaginazione», espressione con cui criticava la narrativa del *boom* americano. La sua era una difesa, spesso estrema e provocatoria, di un approccio freddo e distaccato, che intendeva prolungare, ormai fuori tempo, la figura del narratore ottocentesco di scuola francese – Flaubert in *primis* –.

«El cumpleaños del señor Balande» è dunque una sorta di «miniatura decantata», secondo le parole del cileno Alejandro Zambra, che racchiude l'essenza della narrativa di Couve: concisa, cesellata e, come la Cartagena da lui scelta come rifugio, volutamente anacronistica. Una scrittura che prende deliberatamente le distanze dalla modernità letteraria e si rifugia in una forma stilisticamente sorvegliata, sospesa tra la pittura e la parola. Una storia lineare e apparentemente semplice, che mantiene il lettore in una tensione costante, nell'attesa di un finale violento che non arriva mai.

Sara Pezzini



Tintas. *Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane*, 14 (2025), pp. 149-160. ISSN: 2240-5437.
<http://riviste.unimi.it/index.php/tintas>

CARLOTA O'NEILL

Un quadro teatrale tratto da
Cómo fue España encadenada
tradotto da Giulia Santi

Cómo fue España encadenada

Quadro 2

Nell'oscurità del palcoscenico voce di donna.

Voce – Sono trascorsi tre mesi. Sono arrivate sempre più donne arrestate. Fiumi di donne con le loro mestruazioni, le loro grida e le loro lacrime.

(All'accendersi delle luci, si presenta la stessa scenografia della scena anteriore. Nel crescente sorgere del sole, oggetti e persone acquistano progressivamente realtà. Donne, molte donne, altre donne; dormono sdraiata sul pavimento, a pezzi, rotte, logore, con la sporcizia di tre mesi passati in una prigione franchista. La luce del sole persistente sfuma da toni viola e blu a toni gialli e arancioni. Lontano cantano le trombe delle caserme e le campane della chiesa. E all'improvviso, così, un fragore brutale, la sinfonia della prigione, con la sua assonanza nel trambusto di molte porte, molte chiavi e molti chiavistelli, che fanno destare e tremare chi dorme, realizzando di essere “sempre” lì, sottoposte a un incubo infinito, a un destino interminabile.)

Nina – (Si strofina gli occhi e fissa una scopa che è accanto a lei.) Ah! Che paura!

Mercedes – (Si stira e si alza: chiede, senza troppa importanza.) Paura? Di cosa?

Nina – (Guardando la scopa.) Mi ha fatto paura questa scopa!

Mercedes – (Tenta di ricomporsi il vestito sporco e vecchio, i capelli canuti e scompigliati.) Stai impazzendo? Coraggio, alzati! Non hai sentito le chiavi?

(L'eco si avvicina. Tutte si alzano come marionette; rimangono ferme, alcune ancora con gli occhi chiusi. Si apre la porta e compare Carceriere 2, accompagnato da un povero prigioniero comune, testa pelata e molto impaurito, con pentola e mestolo per distribuire cibo. Le donne hanno lo sguardo lontano, perso nel vuoto. Si riempiono i polmoni nel ricevere l'aria fresca che penetra. Carceriere 2, serissimo e autoritario, le guarda severo: molto severo e senza proferire parola; tutti, all'unisono, alzano il braccio nel più puro saluto nazi-fascista.)

Carceriere 2 – (Così ripugnante come il precedente. Conta a denti stretti le sue prigioniere.) Diciotto, diciannove... (Continua a denti stretti. Pausa: preoccupato.) Me ne manca una. (Torna a contare.) Trentuno, trentadue... (Continua a denti stretti.)

Mercedes – (a bassa voce a Nina.) Saremo scappate nell'aria!

Carceriere 2 – (Sorride tranquillo.) No: sono tutte. (Diventa serio. Fermo. Solleva il braccio.)

Carceriere 2 – (Con un grido stentoreo.) FRANCO!

Tutte – FRANCO!

Carceriere 2 – FRANCO!

Tutte – FRANCO!

Carceriere 2 – FRANCO!

Tutte – FRANCO!

Carceriere 2 – VIVA LA SPAGNA!

Tutte – Viva la Spagna!

Carceriere 2 – (Al prigioniero.) Ehi, distribuisci il caffè. (*Le donne si mettono in fila con i barattoli in mano, che il prigioniero riempie. Carceriere 2 rimane accanto a loro osservando ogni movimento.*)

Mercedes – (Avanzando nella fila.) Ci vuole coraggio a chiamarlo caffè!

Carceriere 2 – (Sorride e tira fuori una sigaretta.) Presto non ne avrai bisogno, Mercedes, lingua lunga!

Mercedes – (Infervorandosi.) Anche se mi ammazzate, voglio mangiare! Ho bisogno di mangiare! Io mangio sempre molto! E ne ho bisogno, per poter resistere a questo! Sento che sto morendo di fame da quando mi avete sbattuto qua dentro, tre mesi fa!

Carceriere 2 – (La guarda con gli occhi socchiusi.) Stai cercando di comandare il gruppo? Vuoi disturbare la mia guardia?

Mercedes – Io voglio solo mangiare. Le ho già detto che sono una che mangia molto e, se mi ammazzate a fucilate, non mi importa. Ma non posso morire di fame! Non lo sopporto! Sto impazzendo... E voi ci state uccidendo di fame! Il direttore si tiene i soldi che gli danno per noi!

Nina – (Le si avvicina.) Stai zitta, Mercedes!

Mercedes – (Infervoratissima.) Non sopporto più la fame! Questa notte, quel poco che ho dormito, ho sognato che mangiavo i topi!

Francisca – (Si mette davanti a Mercedes per farla tacere.) Buongiorno don Emilio. Oggi tocca a lei fare la guardia?

(Nina prende il braccio di Mercedes. Le altre la ammoniscono con gesti.)

Carceriere 2 – Sì, cara. Sto con voi per ventiquattro ore. Lo sapete che sono buono e che mi prendo cura di voi, ma se vi comportate bene... perché altrimenti!

Eugenio – (Si avvicina, ironica.) Sì... La legge è la legge!

Carceriere 2 – Né più né meno.

Nina – Ma non sappiamo quale è la sua, perché io ho la mia.

Carceriere 2 – (Ironico e crudele.) Voi non ne avete nessuna! Chi ha la sfortuna di perdere, deve sopportare la legge degli altri! (*Risata. Il prigioniero ha finito di distribuire.*)

Prigioniero – (Sull'attenti con il saluto fascista.) Pronto, don Emilio!

Carceriere 2 – Allora andiamo, (*A Mercedes con un delicato sorriso crudele*) ma portiamo di sotto Mercedes. Eh! Tu! Quella della fame! Vieni qua! Non fare quella che non capisce!

Mercedes – (Intuendo. Senza avvicinarsi; le altre la circondano.) Perché mi vuole?

Carceriere 2 – (Severo.) Andiamo; vieni di sotto... Non hai fame? Ti offriremo un banchetto!

Mercedes – (Terrorizzata.) No! No! Io non vengo! Io non vengo!

Carceriere 2 – (Avanza, la afferra sicuro e crudele per un braccio.) Mercedes, sarà meglio che tu scenda da sola con i tuoi piedi... Non farmi mandare la guardia.

Mercedes – (Resiste debolmente.) Ma... che mi farete?

Carceriere 2 – (I lineamenti più induriti.) Lo scoprirai!

Mercedes – Sì! (*Nel climax.*) Le botte! Schizzerà sangue da questo corpo affamato! La cella d'isolamento! No! Non vengo! (*Fa resistenza.*) Compagne! Non abbandonatemi! Mi seppelliranno viva come fanno sempre!

(*La scena accelera: Carceriere 2 spinge fuori la ribelle e il prigioniero comune chiude violentemente: arrivano le grida di Mercedes, dietro la porta, mescolate con i consueti stridori.*)

Mercedes – (*Voce molto lontana.*) No! No! Io no!

(*Le prigioniere reagiscono in modi diversi, piangono, sorridono stupidamente, parlottano fra di loro con gesti deliranti. Francisca, Nina ed Eugenia formano un gruppo con Isabel e Marina.*)

Francisca – Mercedes è stata imprudente!

Nina – Ha ragione, ci uccidono di fame!

Francisca – Certo che ha ragione! Ma qui questa parola non vale nulla! Bisogna tacere! Su tutto! Su tutto!

Isabel – E cosa faranno alla poveretta?

Eugenia – Quello che ha detto lei. Prima verrà picchiata da molti carnefici e, al suo risveglio, si troverà nella cella d'isolamento.

Marina – Che cos'è?

Eugenia – (*Con molta paura.*) Non lo so! Ma i prigionieri la temono! È più o meno come seppellirli vivi! La povera Mercedes! (*Si pulisce gli occhi.*)

(*Ma la "normalità" è tornata nella prigione, con il viavai delle sue donne, che si "sono abituato". Si uccidono i pidocchi, spettegolano e ridono; altre parlano sole, come se fossero in un manicomio.*)

Nina – (*Con lo stesso gruppo in primo piano.*) Oggi ci sarà la Corte Marziale?

Francisca – E quando non c'è?

Isabel – (*Ritorna nel cerchio dopo aver cercato qualcosa.*) Non ho trovato neanche una goccia di acqua!

Francisca – (*Senza darle importanza.*) Succede tutti i giorni.

Isabel – (*A sua sorella Marina.*) La chiederemo al carceriere quando tornerà.

Francisca – (*Rassegnata.*) Si vede proprio che tutte e due sono arrivate ieri sera!

Eugenia – Non sanno quello che succede qua dentro!

Nina – È come chiedere acqua alle nuvole! E nonostante sia settembre, c'è ancora caldo e non piove neanche un po'!

Isabel – (*Nervosa.*) Ma io ho bisogno di lavarmi!

Nina – (*Dura.*) Qui non "abbiamo bisogno" di nulla!

Marina – (*Calmando sua sorella.*) Non ti innervosire, Isabel! Chiederemo l'acqua! Non ci possono tenere qua tutte ammucchiate senza acqua! Ci prenderemo un'infezione! (*Le altre ridono tristemente.*)

Francisca – Come se a "loro" importasse il modo in cui crepiamo.

Eugenia – (*Guardando il ventre di Francisca.*) Come ti è cresciuto il bimbo, Francisca!

Francisca – (*Accarezzandosi.*) È quasi pronto a uscire questo rivoluzionario! (*Cupa.*) Preferirei che nascesse morto!

Vecchia – (*Avvicinandosi al gruppo.*) Non dire così, cara! Suo padre deve ancora baciarlo!

Francisca – (*Comossa.*) Suo padre! Dove sarà? Non l'ho né rivisto né so nulla di lui, dal pomeriggio del 17 luglio!

Vecchia – È la cosa migliore! Segno che è ben nascosto. Se lo prendono, sicuramente lo saprai subito, in un modo o nell'altro!

(Ritornano gli stridii di sempre – a questo non si abitua l'anima – e sentendoli, le donne si agitano inquiete con gli occhi incollati sulla porta, nell'attesa di "qualcosa" di funesto o prodigioso; ma in realtà entrano solo Carceriere 2 e María Vázquez, donna di mezza età, dall'aspetto distrutto, con i capelli scompigliati, che trascina il corpo zoppicando sia sui piedi sia sulle gambe.)

Carceriere 2 – (*A María.*) Si sistemi come può. Le sue compagne le diranno come avere... pazienza! (*Ride ed esce accompagnato dal suo fragore. Le prigioniere si ammassano intorno alla nuova arrivata.*)

Vecchia – Quando l'hanno arrestata?

María Vázquez – (*Concisa.*) Ieri notte, a mezzanotte. Mi chiamo María Vázquez.

(Guardando una ad una.) Chi di voi è la moglie di Padre Jaén?

Francisca – (*Intuendo.*) Sono io! Che succede? Hanno trovato mio marito?

María Vázquez – (*Serena, terribile.*) Lo hanno trovato!

Francisca – (*In un grido.*) No!

María Vázquez – Faccia attenzione se non mi vuole mettere nei guai! Il direttore, là sotto, mi ha minacciato, se vi avessi raccontato qualcosa di quello che succede là fuori.

Francisca – Non avere paura! Non voglio mettere nei guai! Starò zitta! Ma dimmi, dimmi per favore, che cosa è successo a mio marito! Dove è rimasto nascosto in questi tre mesi? Come l'hanno scoperto?

María Vázquez – È rimasto nascosto con mio padre e mio marito in una grotta, sul mare.

Francisca – (*Esterrefatta.*) E... sono stati "lì" per... TRE MESI?

María Vázquez – Quando saliva la marea, si inzuppavano... Ma dovevano rimanere lì giorno e notte per non essere scoperti dai pescatori!

Francisca – Come si sfamavano?

María Vázquez – Sua suocera cucinava per i tre uomini, ha venduto la casa dove viveva. Io camminavo venti chilometri fra andata e ritorno, tre volte alla settimana, per portare loro il cibo.

Eugenio – (*Ansimante.*) E l'hanno pedinata?

Nina – L'hanno seguita?

María Vázquez – Non mi ha seguito nessuno!

Francisca – E allora?

María Vázquez – Dei pescatori li hanno visti.

Nina – Dal mare?

María Vázquez – Sì, ieri notte. Dato che portavo loro tabacco, può essere che i pescatori abbiano visto alcune luci dentro alla grotta e si sono immaginati la verità! Perciò li hanno denunciati al Comando Militare.

Isabel – Ma anche i pescatori sono lavoratori!

Marina – Ovunque ci sono traditori!

María Vázquez – (*Sempre impassibile, terribile.*) È successo due notti fa!

Francisca – (*Intuendo.*) E... ora?

María Vázquez – (*Riprendendo fiato.*) Li hanno arrestati! Poi sono venuti a cercarmi... hanno confrontato le nostre versioni!

Nina – Che volevano sapere?

María Vázquez – Chi li aveva nascosti prima di fermarsi nella grotta.

Eugenia – (*A Vázquez.*) Gliel'hai detto?

María Vázquez – (*Si alza le maniche, mostra un braccio livido, così come la schiena.*)

Io non sono una spia!

Vecchia – Dio mio!

Francisca – Ti hanno picchiato?

María Vázquez – Mi hanno anche bruciato con un ferro rovente! (*Alza la gonna con le spalle al pubblico e mostra la bruciatura rossa.*)

Donna 1 – Che atrocità! Hai la carne viva!

(*Irrompe di nuovo il frastuono carcerario: di nuovo la vigile ansia, fino a quando entra Juanita, giovane di vent'anni ben pettinata e vestita, così da rivelare la sua provenienza dalla classe media intellettuale. Carceriere 2, che con lei è più rispettoso, la lascia passare cortese e se ne va con la sua orchestra indemoniata.*)

Eugenia – Oh! Ecco che portano la professoressa!

Juanita – (*Cordiale, sorridente.*) Buongiorno, signore e signorine, come state?

Eugenia – (*Le si avvicina.*) Ma signorina Juanita! Anche lei qui?

Juanita – (*Provando a dissimulare il nervosismo.*) Beh, sì; anch'io qui. (*Dà un'occhiata.*) Mi avevano già raccontato come vivete! Che sporcizia, che abbandono! Non si potrebbe avere un po' di acqua? Laverei tutto io da sola!

Isabel – (*Sprezzante.*) Non si illuda! Ne abbiamo appena per bere.

(*Insistono le risonanze infauste. Si apre la porta ed entra Carceriere 2 e una musulmana ricca, di una quarantina d'anni, indossa babbucce di velluto, una buona gellaba, un vestito bordato e pantaloni con merletto; in testa un turbante di seta.*)

Nina – Ecco che ci portano una musulmana ricca, a giudicare dai suoi vestiti.

Eugenia – (*A Nina.*) Che ci fa questa qua?

Carceriere 2 – (*Osserva i mormorii e ride.*) Vi lascio qui questa "dama". (*Indicando la musulmana.*)

Isabel – (*Si avvicina decisa alla guardia prima che chiuda.*) Signore, per favore... Mi potrebbe dare un secchio d'acqua? Anche solo metà!

Guardia 2 – (*Nella pausa, la guarda e riguarda, compiaciuto della sua giovinezza, della sua bellezza.*) Domani è mercoledì, vi distribuiremo la vostra razione.

Isabel – (*Irritandosi.*) Ho bisogno di lavarmi!

Guardia – (*Spiritoso.*) Che cosa?

Isabel – (*Lancia sul pavimento del cotone macchiato di sangue.*) Devo lavarmi questo!

Guardia 2 – (*Risata.*) Allora sarà meglio portarti dai prigionieri comuni, nel cortile di sotto, loro sì che ti rinfrescheranno! (*Chiude ridendo. Nessuna si preoccupa di Isabel che raccoglie il cotone e lo porta in bagno. Quasi tutte circondano la musulmana.*)

Musulmana – (*Tremendo.*) Io non essere rossa! Per "Dio" grande non essere rossa! (*Tasta Nina sulla schiena; le tocca la testa.*) Io non avere corna, io non avere coda come voi le rosse!

Vecchia – (*Alla Musulmana, con tono divertito.*) Ah, dovremmo avere le corna? Forza, toccami la testa, vediamo se le trovi! Troveresti solo quelle che mi ha messo il mio povero marito!

Musulmana – (*Ostile.*) Io non essere rossa! Non essere politica!

Eugenia – E allora perché ti hanno portato qui?

Musulmana – Una delle ragazze del mio bordello mi ha denunciato. Ha detto ai militari, che sono miei clienti, che io essere rossa... Per “Diò” grande, io non essere Rossa! Io essere donna onesta, per bene, tranquilla, ricca! Io incasso tanto (*Gesto di avere soldi.*), con le “donne” mie!

Marina – Sicuramente, le ragazze della tua casa, si sono vendicate di qualcosa che hai fatto.

Musulmana – Fatima non fatto niente! Fatima essere tranquilla! Solo che il fidanzato di una venire dormire con me...

Vecchia – (*Ridendo.*) E ti sembra poco?

Musulmana – (*Segnandosi, con le dita della mano destra, sulle labbra, sulla fronte e sul cuore.*) Fortuna! Fortuna! Munana!

Vecchia – Be’, eccole qui le rosse, con le corna e le code, come dicono a Melilla quelli che ora comandano... Come ti sembriamo?

Musulmana – Fatima spaventare di stare con rosse che vanno al patibolo. Franco spedisce a tutti i rossi al patibolo!

Eugenia – Franco sta vincendo la guerra?

Musulmana – (*Con rispetto.*) Franco! Caudillo! Generalissimo! Vincendo con l’esercito nostro, moro! Io ho un cugino nella Mehalla¹! È tornato ferito, dalla Spagna... Ma ha portato “molta cosa” buona!

Juanita – (*Indagando.*) Ah! Sì? E cosa ha portato dalla Spagna tuo cugino?

Musulmana – (*Contentissima.*) Lui portare macchine da cucire, da “scrivere”, indumenti di oro e diamanti! Bei vestiti spagnoli!

Eugenia – Chi glieli ha dati? Il Caudillo?

Musulmana – (*Con rispetto.*) Il Caudillo e i suoi militari dire a esercito del Tercio, la Mehalla, italiani, tedeschi, a tutti i buoni, che quando fossero entrati in paesi e villaggi e città “portarsi” tutto quello che trovavano.

Isabel – E cosa fanno alle persone?

Musulmana – (*Solenne.*) Ordini di uccidere i rossi!

Vecchia – Vedi? Siamo qui. Non sembriamo persone così cattive. Non avere paura! Non ti faremo nulla di male!

Musulmana – (*Osservandole con pietà.*) Lo vedo... “done” tristi... infelici “done” morte di fame! (*Guardando le giovani.*) E siete sorelle per davvero! E giovani! Stareste meglio nella mia casa!

Juanita – (*Con umorismo.*) No! Grazie! Preferiamo rimanere qui... Come ti chiami?

Musulmana – Fatima.

Juanita – Bene Fatima, ora che ci hai raccontato quello che succede in Spagna, dei saccheggi di Franco e dell’esercito moro, di’ ora a queste signore e signorine quello che succede qui, a Melilla. Di’ che fucilano tutti i giorni a tutte le ore. Perché tu lo sai!

Isabel – (*Sprezzante a Juanita.*) Tu hai visto come fucilano, Juanita?

Juanita – Io, no! Rimanevo sempre nella mia scuola, con i miei bambini. Ma sapevo quello che succedeva ed ero terrorizzata. Per questo sono qua! Ho criticato quello che fan-

¹ Corpo dell’esercito permanente marocchino, alleato di Franco durante la Guerra civile spagnola.

no e la mamma di un alunno mi ha denunciato. (*A Fatima.*) Ma tu sicuramente assisti alle fucilazioni; qui fanno grandi spettacoli. Dispongono di un grande allestimento: musica, tamburi, bandiere... Le signorine della Falange presenziano alle esecuzioni. (*Da parte a Fatima.*) Hai visto Padre Jaén nel Parco Hernández?

Musulmana – (*Scusandosi.*) Io vederlo! Non perché cattiva! Perché curiosa! Io vedere il povero Padre Jaén messo dentro una gabbia, sotto il sole, nel parco!

Eugenia – (*Allarmata a Juanita.*) Tengono Padre Jaén nel parco? Come mai?

Juanita – (*Dissimulando.*) Sua moglie non lo deve scoprire! (*Isabel è rannicchiata sul pavimento con la testa bassa.*) Sì! Padre Jaén è con loro da ventiquattro ore; giorno e notte, in una gabbia che era occupata da alcune scimmie! Sta lì mezzo nudo, sdraiato sul pavimento, sembra che non possa muoversi; gli hanno bruciato i testicoli; questo dice la gente; lo divorano le mosche; senza mangiare né bere, né fare i suoi bisogni; i militari e i falangisti passano, gli sputano addosso, lo insultano.

Isabel – Tu lo hai visto?

Juanita – Io no! Ieri mio padre è passato di lì per caso e ha trovato lo spettacolo! È tornato a casa terrorizzato, anche se lui non si immischia in politica, non gli interessa!

Eugenia – Ma perché fanno così?

Juanita – Sicuramente per ammonire il popolo, per intimorirlo ancora di più. È la loro forza!

Isabel – Questa è la fine del mondo!

Nina – Il mondo sopporta tutto questo e molto altro... e, a quelli che sono dall'altro lato delle frontiere, non importa cosa sta succedendo qua!

Juanita – Io credo che, prima o poi, le Nazioni civilizzate, le democrazie autentiche, interverranno in Spagna e difenderanno la giustizia degli spagnoli, la giustizia del mondo! Siamo un popolo repubblicano costituito legalmente, schiacciato!

Nina – (*Ironica.*) Non ci avevo proprio pensato!

Juanita – Dobbiamo avere speranza! Ci sono proteste diplomatiche. Stanno organizzando le Brigate Internazionali!

Nina – E che cosa sono?

Juanita – Sono uomini buoni di tutto il mondo, che verranno a combattere, a dare la propria vita per difenderci!

(Il fragore carcerario annuncia ora il “maggior dolore” che cantò Dante... chiavi, catene, chiavistelli, porte stanche di aprirsi e richiudersi, si uniscono in un “tutti” orchestrale, quando il dramma raggiunge il culmine. E lì, l’infinita desolazione dell’essere umano. Entra Suocera, donna anziana e degna del popolo spagnolo, avvolta di nero dalla testa ai piedi, con l’ampio grembiule e il fazzoletto, che copre in parte il bianco dei capelli. La seguono Carceriere 2 e Prigioniero Comune che trasporta in braccio Lolita, diciassette anni, con la testa malamente tosata. La posano a terra con attenzione, affinché, almeno, “muoia in pace”. La ragazza non si accorge di nulla; le palpebre persistentemente chiuse, la allontanano da ciò che la circonda. Ha il volto livido, cianotico. Carceriere 2 toglie le manette alla Suocera ed esce con il Prigioniero Comune, testa pelata e sempre impaurito. Tutti circondano le nuove arrivate, con sguardi e bocche aperte, provando a comprendere quella cosa che è entrata nelle loro vite, bestiale, cieca, che si sta spandendo su tutta la terra.)

Francisca – (*Avanzando.*) Madre! Cosa ci fa qua? Ma... che è successo a Lolita?

Suocera – (*Integra e fedele alla sua stirpe, si pulisce il sudore dalla fronte con un fazzoletto bianco e si siede su una cassa lì vicino.*) Un giorno o l’altro doveva succedere!

Francisca – E Lolita? Che le hanno fatto?

Suocera – Non soffre più! Presto morirà! Mentre ci stavano portando qua sul furgone, insieme alle guardie civili, ha ripreso conoscenza. Mi ha guardato, ha sorriso. (*Si pulisce gli occhi sobriamente, teribilmente.*) Mi ha detto... Mamma! Non soffrire più! Sto per morire! (*Si copre il volto con le mani per celare il suo dolore.*)

Francisca – (Terrorizzata.) Che le hanno fatto? Come è successo? Non la soccorrono? Non dovremmo urlare tutte, chiamare l'ufficiale affinché preghi il direttore di mandare un dottore?

Suocera – Rasserenati Francisca! (*Ed emergono singhiozzi; singhiozzi, ancora singhiozzi. Espressione inutile, inaudibile.*) Ve l'ho già detto! Non soffre più!

Nina – (Grugnisce.) Che le hanno fatto?

Isabel – È solo una bambina!

Francisca – Ha diciassette anni!

Suocera – Diciassette anni! Ma ora sta meglio! Riposerà!

Juanita – Le hanno tagliato i capelli in ciocche ridicole!

Suocera – Prima l'hanno umiliata!

Francisca – Ma perché?

Suocera – Volevano sapere, a tutti i costi, chi avesse nascosto mio figlio, prima di nascondersi nella grotta.

Eugenio – Glielo avete detto?

Suocera – (Senza perdere la serenità.) Ho mandato a fanculo la madre di ognuno di quei boia falangisti!

Francisca – Oddio! Come ha osato? Le hanno fatto del male?

Suocera – (Indicando sua figlia.) Me lo hanno fatto su mia figlia! E su mio figlio!

Francisca – L'hanno ucciso?

Suocera – Non ancora!

Isabel – Quando siete state arrestate?

Suocera – Siamo rimaste dodici o venti ore, non so, nelle celle del Comando Militare. Prima sono arrivati i falangisti con le forbici in mano... hanno legato mia figlia a una sedia. Ognuno le tagliava una ciocca di capelli; a proprio gusto; ridicolizzandola "fino a farle delle corna come la rossa che è", dicevano. (*Si asciuga gli occhi.*) La incalzavano perché fornisse i nomi delle persone che avevano nascosto suo fratello, "il prete", come dicevano per denigrarlo! (*Pausa.*) E iniziò lo strazio! Davanti a me! Le facevano bere la benzina.

Tutte – (Mormorio in ritmo di pathos.)

Suocera – (Stoicamente.) Le si bruciava lo stomaco, le viscere! Le saltavano gli occhi! Mi guardava! Mi guardava! E vomitava. Le rimettevano in bocca quello che aveva vomitato! E così per ore e ore! Anch'io ero legata a una sedia!

Francisca – Mamma mia! Non ce la faccio più!

Suocera – (A tutte.) Dobbiamo farcela, ragazze! (*Le guarda senza superbia, con sublime serenità.*) Fino all'arrivo della vittoria!

Vecchia – (Alla Suocera.) Signora! Lei crede che vinceremo?

Suocera – (Chiude gli occhi.) Vinceremo!

Nina – E se perderemo?

Suocera – Perderemo con onore! Però questo, fra questi muri, non si può pensare: è un male!

Isabel – (Alla Suocera, riferendosi a Lolita.) E se chiedessimo al direttore di mandare un dottore?

Suocera – Sono loro che l'hanno ammazzata! Verranno a curarla? Lasciatela! Non soffre più!

(Si apre la porta. Arriva Carceriere 2; cerca con lo sguardo fra tutte. Le donne, come ogni volta che appare, si inquietano.)

Carceriere 2 – State tranquille! Sono qui solo per cercare te, Francisca!

Isabel – *(Al Carceriere.)* La metterete in libertà?

Marina – *(Sempre rivolta a lui.)* La ammazzerete come Carmen Gómez?

Carceriere 2 – *(Contenendo l'ira.)* Le lingue delle donne sono sempre in movimento! Vi posso dire che non le succederà né l'una, né l'altra cosa! *(A Francisca che è diventata pallida, ieratica, intuendo.)* Andiamo, Francisca!

Francisca – *(A Carceriere 2.)* Dove mi portate?

Carceriere 2 – *(Esitando.)* Be'... *(Si gratta la testa.)* allora; mi hanno dato ordine di dirtelo, quindi eseguo l'ordine e te lo dico... Così inizi ad abituarti e non farai una scenata.

Francisca – Sto per dire addio a mio marito?

Carceriere 2 – *(Sorpreso e alleggerito.)* Proprio così... Come sei sveglia!

Francisca – E... non mi può accompagnare sua madre? *(Indica la Suocera che rimane muta accarezzando la figlia.)*

Carceriere 2 – Mi hanno ordinato di portare solo te... e puoi essere contenta, perché questo favore non l'hanno fatto, finora, a nessuna delle mogli degli uomini che stanno fucilando! *(Confidenziale e volendo essere amabile.)* È stato il parroco a raccomandarlo! *(Prendendola per un braccio delicatamente.)* Forza, andiamo di sotto; due uomini della Guardia civil ti stanno già aspettando per scortarti.

Francisca – *(Sulla porta.)* Madre! Che cosa vuole che gli dica?

Suocera – *(Senza muoversi, sublime.)* Digli... che presto lo raggiungerò! Presto lo raggiungeremo in molti! Che muoia come un uomo, come lo è stato per tutta la vita!

(Lacrime. Ancora lacrime. Mare di lacrime, fino a quando cala il sipario.)

CARLOTA O'NEILL (Madrid, 27 marzo 1905 - Caracas, 20 giugno 2000) è stata una scrittrice repubblicana con idee femministe e comuniste. Iniziò a scrivere in giovanissima età: pubblicò il suo primo romanzo a quindici anni e già a diciotto iniziò a collaborare con la stampa di Madrid, con articoli di attualità e cronaca per giornali di affiliazione socialista e comunista. Si trasferì poi a Barcellona, dove si laureò in Lettere e Filosofia, e nel 1929 sposò il pilota e capo di aviazione Virgilio Leret Ruiz (1902-1936), con il quale ebbe due figlie. Durante gli anni Trenta Carlota O'Neill unì il suo interesse per la politica a quello per la letteratura e divenne un membro attivo dell'élite letteraria femminile, intraprendendo una battaglia per rivendicare l'uguaglianza sociale e culturale delle donne. Durante questi anni O'Neill si occupò della stesura di opere per il teatro proletario, come *Al Rojo* (1933) ed *El caso extraordinario de Elisa Wilman* (1935), partecipando al gruppo teatrale Nosotros di César e Irene Falcón.

Nell'estate del 1936, per motivi lavorativi, Virgilio Leret dovette trasferirsi a Melilla, nel Marocco spagnolo, seguito da O'Neill e le due figlie. Allo scoppio della Guerra civile, Virgilio rimase fedele alla Repubblica e, una volta catturato dai nazionalisti, fu condannato a morte e giustiziato. Il 22 luglio, all'oscuro della tragica morte del marito, Carlota O'Neill venne detenuta nel carcere femminile di Victoria Grande dell'exclave spagnola con l'accusa di "offese all'esercito" e condannata a sei anni di prigione. Dopo la reclusione, O'Neill sentì l'esigenza di esiliarsi prima in Venezuela e poi in Messico insieme alle figlie. Da quel momento, parte della sua produzione letteraria sarà dedicata all'esperienza del carcere: *Una mujer en la guerra de España* (1964), *Cómo fue España encadenada*, *Los muertos también hablan* (1973) e *Romanzas de las rejas* (1977). Oltre alla propria tragedia personale, Carlota O'Neill sarà testimone delle atrocità, delle torture, delle violenze e del dolore delle sue compagne.

L'opera teatrale *Cómo fue España encadenada*, dramma in due atti e cinque quadri pubblicata in Messico nel 1974, è una rielaborazione della precedente autobiografia *Una mujer en la guerra de España*, alleggerita dagli aneddoti e dalle digressioni descrittive. La struttura a mosaico si costruisce per accumulazione, con la progressiva comparsa di personaggi, soprattutto femminili. Nonostante nel dramma l'autrice non appaia in prima persona, le sue esperienze sono raccontate attraverso i differenti gruppi di donne, espressione di un ampio spettro di modelli e immagini femminili. Le barbarie vissute dall'autrice, infatti, non sono soltanto sue, ma di moltissime altre donne che subirono la stessa sorte senza alcuna possibilità di ribellarsi. Sopravvivere all'esperienza carceraria per testimoniare attraverso la scrittura è stato il modo di Carlota O'Neill di dare voce e mantenere viva la memoria di coloro che sono stati annientati dal regime franchista.

Giulia Santi



Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane, 14 (2025), pp. 161-167. ISSN: 2240-5437.
<http://riviste.unimi.it/index.php/tintas>

LUIZ RUFFATO

«Sai con chi stai parlando?» e «Agli scettici»
Due testi tradotti da Giada Felline
(Università degli Studi di Milano)

Sai con chi stai parlando?

Mi chiamo Luiz Ruffato. Luiz è un nome comune in tutta la Penisola Iberica e, di conseguenza, anche nell'America detta Latina. Ruffato, tuttavia, è un cognome raro in Italia, da dove proviene, e non è molto comune neppure nelle aree di colonizzazione del sud e del sud-est del Brasile – ogni tanto, grazie ai *social*, vengo raggiunto da possibili parenti, che si firmano Ruffato, Rufato, Rufatto, Ruffatto... Nonostante le diverse grafie, tutti probabilmente provenienti dalla stessa zona nella provincia di Padova, città del Veneto... –.

Di professione, sono scrittore. Ma, prima, ho fatto un po' di tutto. I miei genitori, agricoltori senza terra – Sebastião e Geni – dopo il matrimonio si trasferirono a Cataguases, città in cui sono nato, nell'entroterra di Minas Gerais, poiché avevano intuito che solo la scuola avrebbe potuto salvare i figli dalle privazioni materiali. In quell'epoca, negli anni '50, Cataguases era un polo economico importante, con un'industria tessile consolidata e una forte vocazione culturale. Analfabeta, mia mamma lavava fino a 12 sacchi di vestiti alla settimana – sento ancora l'odore della candeggina che esalava dalle sue mani che erano blu a causa della *pedra de anil*¹ –. Semianalfabeta, mio padre provò ad adattarsi alla routine dei cartellini presenza e capi arroganti, ma non ce la fece mai, e acquisi presto un carretto per popcorn verde muschio – come dimenticarlo? – che per buona parte della sua vita ha aiutato a mantenere la famiglia.

Molto presto ho iniziato a lavorare per aiutare nelle spese di casa. Agli inizi vendeva *cachaça*, salatini e sigarette dietro un bancone che arrivava all'altezza dei miei occhi – mi mettevo in punta di piedi sopra una cassetta di legno per servire i clienti, gruppo composto da prostitute e papponi, considerato che il quartiere a luci rosse si trovava lì vicino, e di operai che vivevano nei *cortiços*², di cui quel baretto era una specie di avamposto evoluto –. Un po' più tardi mi impegnai per compiacere la clientela femminile interessata alle chincaglierie – bottoni, zip, aghi, merletti, orli, cordini, nastri di raso e organza, ganci, occhielli, paillettes – di una merceria del centro della città.

A quindici anni, entrai in una fabbrica di cotone idrofilo. Di notte studiavo in scuole dove dividevo la mia stanchezza con colleghi più anziani, che desideravano con tutto il cuore scambiare il calore asfissiante dei telai per la noia di un ufficio di contabilità... A 17 anni, modellavo componenti di acciaio e ferro fuso al tornio meccanico di un'officina a Juiz de Fora, in cui mi ero trasferito in cerca di qualcosa che non sapevo cosa fosse, felicità, forse. Lì mi sono laureato in giornalismo, ho raffinato il mio gusto per i libri e sono entrato in contatto con persone che praticavano la letteratura e discutevano di politica, sognando una società più giusta.

Negli anni '80, il cosiddetto "decennio perduto", mi scelsero inaspettatamente come tirocinante – reporter, redattore, editore – dei modesti giornali dell'entroterra. Le migliori serate e notti le spendevo in interminabili discussioni su tutto: provavo a riempire le lacune della mia ignoranza, pensando così a come comprendere meglio l'universo del tutto differente rispetto a quello che mi aveva originato. E in questo c'era una certa urgenza,

¹ Pietra color indaco utilizzata per tingere i vestiti.

² Caseggiati popolari comuni in Brasile, soprattutto nelle megalopoli.

dato che mi sembrava che il mondo si stesse frammentando... Ma presto rimasi deluso, credendo di non possedere alcun talento per la professione. Così, mi reinventai dirigente di una tavola calda, venditore di libri porta a porta, ingoiai amari giorni di sublime fallimento...

Fino a che, alla fine, trasferandomi definitivamente a San Paolo, ho ripreso la carriera giornalistica in una grande rivista nazionale e, dopo aver scalato tutti i gradini – reporter, redattore, vice-editore, editore, segretario di redazione –, mi sono convinto del fatto che il mio mestiere era davvero... la letteratura... Dal 2001 sto provando a ricreare, a partire da lanugini di memorie, storie di gente senza nome e senza volto, con l'illusione che in qualche luogo qualcuno si ricorderà del nostro passaggio sulla Terra...

Se vi racconto il cammino che ho percorso è perché non voglio dimenticare da dove sono partito. Lungo la traiettoria, ho capito che, quanto più imparo, meno so. Per questo motivo non porto nelle tasche verità, ma dubbi. Non offro certezze, ma domande. Non aspetto risposte, ma riflessioni. E sì, continuo a sognare una società più giusta...

Ora sai con chi stai parlando: molto piacere!

Agli scettici

Nel 2001, il poeta Sergio Vaz progettò, ai tavoli del Bar di Zé Batidão, nel Giardino Guarujá, allora luogo povero e violento della periferia di San Paolo, una cooperativa che raccoglieva artisti di quartiere, la Cooperifa. Inizialmente lo considerarono un pazzo perché pensava di poter cambiare completamente il profilo della zona attraverso la poesia. Eppure, non solo il Giardino Guarujá si è trasformato in un posto tranquillo, ma è anche uno dei posti con il maggior numero di poeti per metro quadrato al mondo... e il sogno di Sergio Vaz ha contaminato altri “pazzi” fuori dal Brasile. Oggi il paese presenta un enorme movimento sotterraneo di cultura alternativa, che sta trasformando la realtà di giovani e adulti attraverso il potere della parola.

Tutti i martedì sera circa 300 persone si dirigono al Bar di Zé Batidão, dove si serve, a detta degli intenditori, il miglior *escondidinho* di San Paolo (carne secca con crema di manioca gratinata), per accompagnare, in silenzio, l’ipnotico rituale: decine di persone (decine, davvero!) aspettano il momento in cui possono salire sul palco improvvisato (un microfono, niente di più) e leggere una poesia frutto della propria originalità o di quella di altri. È emozionante assistere alla sfilata di studenti, operai, disoccupati, casalinghe, domestiche, professori, commercianti che, in quel momento, lasciano da parte la loro maschera sociale e si trasformano solamente in uomini e donne desiderosi di esprimere una visione del mondo.

Quell’interesse per la poesia ha finito per generare un affascinante sviluppo: gli autori pubblicano i propri libri autonomamente (avvolti in carte da pacchi piene di francobolli colorati), creando un mercato editoriale parallelo – i frequentatori dei *saraus*³ sono i principali produttori e consumatori di questi titoli venduti di mano in mano –. E i poeti non manifestano nessun interesse nell’essere assorbiti dal mercato formale, che riunisce i grandi gruppi editoriali, dato che, smerciando i loro lavori attraverso il sistema alternativo, non solo preservano la loro autonomia (scelgono loro le copertine, i formati, gli elementi grafici, ecc.), ma soprattutto schivano le imposte che rincarano il prodotto: in una sola entità si riuniscono l’autore, l’editore, il distributore e il libraio, ossia, tutte le tappe del processo. In questo modo riescono a finanziare le successive pubblicazioni e, alcuni, quelli di maggior successo, arrivano a guadagnare qualcosa con la circolazione della propria opera.

Idealista, Sergio Vaz non si è accontentato del successo dei *saraus* di poesia (ne esistono decine sparsi per il Brasile, ispirati al *Sarau da Cooperifa*). I suoi sogni si sono moltiplicati e ha iniziato, a poco a poco, a concretizzarli: ha installato una piccola biblioteca nel Bar di Zé Batidão; ha creato *Poesia no Ar*, durante il quale si liberano palloncini a elio colorati colmi di poesie; ha inventato *Chuva de Poesia*⁴ che distribuisce gratuitamente libri e riviste alla popolazione; e il *Cinema no Laje*⁵, che proietta film all’aria aperta. Oggi,

³ Serate dedicate alla condivisione di attività artistiche, letterarie e ludiche. Si tratta di eventi molto comuni tra gli aristocratici del XIX secolo. Riacquistano un nuovo significato nel XX e XXI secolo, simbolo di democratizzazione della circolazione e produzione artistica.

⁴ Letteralmente, “Pioggia di poesia”.

⁵ Letteralmente, “Cinema in solaio”.

il Bar di Zé Batidão è conosciuto aldilà dei limiti del Giardino Guarujá. Studiosi, curiosi e scrittori di varie zone del Brasile e del mondo si recano in questa zona un tempo dimenticata dell'estremo sud della città di San Paolo solo per osservare *in loco* il fenomeno: la poesia che trasforma letteralmente il mondo.

P.S.: Tutti gli anni la Cooperifa promuove, il mercoledì più vicino al Giorno Internazionale della Donna, l'*Ajoelhaço*. Dopo il *saraú* di poesia, tutti gli uomini presenti nel Bar di Zé Batidão si inginocchiano⁶ e chiedono scusa per le atrocità commesse contro le donne nel corso della storia – la storia dell'Umanità, così come la storia di ciascuno... –. Niente male per un paese tradizionalmente sessista e maschilista... Sergio Vaz è un esempio estremo di come un'iniziativa personale si possa trasformare in collettiva e intervenga sulla realtà, un intellettuale che crede nella letteratura come motore del cambiamento. Se ognuno di noi fosse disposto a essere Sergio Vaz, il mondo certamente sarebbe migliore.

⁶ *Ajoelhaço* è un neologismo che presenta il verbo inginocchiarsi, “ajoelhar-se” unito dalla desinenza accrescitiva (“aço”).

Di tutti gli scrittori che oggi compongono il panorama della letteratura brasiliana contemporanea LUIZ RUFFATO (Cataguases, 1961) è sicuramente uno dei più rappresentativi. L'autore è celebre soprattutto per il romanzo urbano *Eles eram muitos cavalos* (2001), con cui ha vinto i premi APCA e Machado de Assis, tradotto in Italia, con il titolo *Come tanti cavalli*, nel 2003 per Bevivino Edizioni da Patrizia di Malta. I testi presentati appartengono alla raccolta *Minha primeira vez*, (*La mia prima volta*), pubblicata nel 2014; si tratta di un'antologia di *crônicas*, genere testuale caratteristico e dirimente nei paesi di espressione portoghese: brevi testi, fotografie di istanti o riflessioni, ibridazione tra articolo di giornale e racconto. In particolare, questa raccolta riunisce le *crônicas* pubblicate sulla rivista angolana *África 21* e la versione brasiliana della testata *El País*. Ne sono state selezionate due: «*Sabe com quem está falando?*», in cui Ruffato coglie l'occasione per presentarsi al lettore, raccontando il percorso che l'ha condotto fino al momento in cui può finalmente affermare di essere uno scrittore; «*Aos célicos*», uno sguardo sul lavoro artistico e culturale svolto da Sergio Vaz, poeta che ha dato vita a una delle più importanti realtà culturali del primo ventennio del XXI secolo, la Cooperifa. Ruffato predilige i temi che gli sono più vicini, sia politicamente che geograficamente, e questa *crônica* ne è un esempio: la Cooperifa, in pausa da marzo 2024, è una realtà sorta a San Paolo, che ha fatto dell'origine periferica la propria identità estetica.

Giada Felline



Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane, 14 (2025), pp. 169-173. ISSN: 2240-5437.
<http://riviste.unimi.it/index.php/tintas>

CARLOS DE OLIVEIRA

«Gas»

Un testo tradotto da Martino Gabrielli
(Università degli Studi di Milano)

Gas

L'albericidio fiorisce (se mi permettete l'espressione). Da qualche parte, in uffici misteriosi. Sorge sui tappetini, sui tavoli da disegno, scorre dalla gelida punta dei compassi, si organizza partendo dalle righe, dalle squadre. Il foglio deserto, anima lunare degli urbanisti. Comunicata la sentenza di morte alle motoseghe, ai camion della spazzatura che servono per trasportare i tronchi e i rami abbattuti, l'operazione ha luogo all'imbrunire con la rapidità di un commando in azione. Perciò, Gelnaa e io, scendiamo dal nostro sesto piano per assistere all'abbattimento degli alberi in piazza.

No, non sono vegetalista, voglio dire, non sono un esacerbato idolatra di mondi bucolici. Vengo da famiglie sabbiose (pantano, pini, dune), gente per così dire alimentata a midollo, nonni falegnami di assi del parquet, di tavole, di mobili intarsati, grandi piantatori e lavoratori di legno. Ma questo è un altro paio di maniche. Qui, nella piccola piazza circolare, a un'ora imprecisata (un giorno parleremo di come cali la notte a Lisbona durante l'estate), gli operai con i loro motori elettrici o a combustione portano a termine un compito da assassini furtivi, che nessuno avvertirebbe se le macchine fossero un po' più silenziose.

James Joyce: *Ulisse*.

Tra poco finiremo tanto disboscati quanto il Portogallo – dice John Wyse – o come Helgoland con il suo unico albero, se non si farà nulla per riforestare la terra.

L'aridità si manifesta nel cemento, in pavimentazioni sterili, fumanti, come i nuovi viali che salgono dalle sponde del fiume verso le strade del nord e l'aeroporto, dislivelli nudi, tagliati sulle carreggiate, la mostruosa ossatura delle fabbriche in mostra, quantità colossali di gas in un labirinto canalizzato verso l'alto, e lassù la fiamma, la nube tossica, che di tanto in tanto il vento sparge sulla città. Venuto dalla luna, il cosmonauta dice che inquinare l'aria e le acque della Terra è un crimine innominabile. Dice, dopo aver attraversato chiuso nel suo scafandro il cielo di un astro senz'aria e senz'acqua: datemi la Terra, è tutto ciò che desidero. E nel frattempo i costruttori, i *lunificatori* e i loro operai, lavorano in questa piazza, diligentemente, contro la clorofilla.

Là in basso, dove i viali sfociano nel fiume (affluenti di catrame), gli scarichi, la spazzatura dritta dentro l'acqua. Più avanti cimiteri di treni, la ruggine color cioccolato scuro e una timida erba selvatica sui binari corrosi. L'idrovolante, d'un tratto, lasciato a metà della circonvallazione esterna, con i gabbiani sulle ali smantellate. Altri due sospesi sulle brevi rampe di lancio, mentre l'argine del fiume disegna macchie di ossido sulle loro fusoliere, dimenticati sul bordo del molo pieno di fango, limo, detriti incrostatini nella muratura, eppure con l'acqua di un blu chiarissimo. Per ora. Più avanti il grande sbarramento del parco militare. Altri detriti. La mattina desolata. Centinaia di vetture in decomposizione, jeep, carri armati, migliaia di pneumatici abbandonati, nere piramidi di gomma, e (al ritorno) milioni di stelle nel firmamento. Datemi la Terra, anche inquinata. Questo carbonio polmonare, in cui nonostante tutto svolazza ancora la nostra razione di ossigeno. Tutto il pomeriggio il calore opaco all'orizzonte, che ci ricordava il bagliore silenzioso di

un incendio. Alberi in fiamme. Tre nuvole rettilinee di cielo in cielo, tre strisce di fumo lasciate dalle emissioni di un gruppo di volo. Urbanizzazione ad alta quota. Come dovrebbe sopravvivere la tua bellezza, Gelnaa, senza una maschera antica?

Siamo passati due volte lungo il fiume, uscendo dalla città e al morire della luce facciamo ritorno nel crepuscolo già trapuntato di stelle. Giornali. La guerra chimica. Il disfogliare istantaneo delle foreste del Vietnam o, peggio ancora, la lenta incubazione della malattia, che il vento, le foglie cadute, la linfa stessa, trasmettono da un albero all'altro contaminando il terreno, assassinandolo. Nessuna radice vivrà lì per i prossimi cinquant'anni, almeno. Alla fine questi tipi con le loro motoseghe non sono altro che apprendisti.

Chekov, primo atto dello *Zio Vanja*. Parla Astrov:

L'uomo è stato dotato di ragione e forza creatrice per moltiplicare ciò che ha ereditato, ma sino a oggi non ha creato, ha distrutto. Ci sono sempre meno foreste, i fiumi si seccano, la fauna sparisce, il clima diventa più rude giorno dopo giorno, la terra più povera e più brutta. Vedo che mi guardi in modo ironico, tutto quello che dico non ti sembra serio e... e, forse è solo una mia mania, ma quando passo per una foresta che ho salvato o sento il rumore della foresta ancora giovane che ho piantato con le mie stesse mani, divento cosciente del fatto che il clima dipende un po' da me e che se l'uomo tra mille anni sarà felice mi sarà un poco debitore. Quando pianto una betulla nuova e la vedo poi coprirsi di foglie verdi, agitarsi al vento, il mio cuore si riempie di orgoglio...

Povero Astrov. Gli operai abbattono l'ultimo tiglio e partono sui camion appena prima dell'accensione dei lampioni della piazza, che sono (come piace agli albericidi) fiori di gas.

Riconosciuto universalmente come uno dei membri più influenti del movimento neorealista portoghese, CARLOS DE OLIVEIRA (Belém do Pará, 1921-Lisbona, 1981) si è distinto soprattutto per il suo stile raffinato, distante dal *diktat* neorealista di privilegiare il contenuto rispetto alla forma, frutto di numerose teorie letterarie da lui stesso formulate. Tra le più note spicca senza ombra di dubbio quella legata al concetto di “micropaisagem”, spiegata nell’omonimo saggio incluso nella raccolta *O Aprendiz de Feiticeiro* (1971). Carlos de Oliveira sostiene in questo breve testo che la scrittura debba essere specchio del paesaggio di cui si racconta. Quanto più lo scenario si presenta arido, più corti saranno i periodi e più scarso il numero di parole impiegate per descriverlo. Ed è proprio questo il caso di «Gas», la cronaca tradotta. La scelta di mantenere in traduzione periodi minimi, costantemente intervallati da segni di interpunzione come virgole e punti, mira a riflettere tutta l’aridità della nuova Lisbona, sempre più priva di vegetazione.

Martino Gabrielli

NOTE

SARA ERRANTE

«Es momento de aferrarse a las letras»: los certámenes como espacio de legitimación de la escritura femenina en Guinea Ecuatorial

SARA ERRANTE

Università degli Studi di Milano
saraerrante01@gmail.com

1. VISIBILIDAD Y EVOLUCIÓN DE LA LITERATURA DE AUTORÍA FEMENINA EN GUINEA ECUATORIAL

En 1997, Mendogo Minsongui publicaba un ensayo titulado «Mujer y creación literaria en Guinea Ecuatorial»; no obstante, las pretensiones de amplitud y universalidad que parecía sugerir el título no encontraban una correspondencia efectiva en el desarrollo del texto, que restringía el análisis a la producción de una sola escritora, la única que, por aquel entonces, podía considerarse parte de un supuesto canon literario guineano: María Nsue Angüe¹. Tres años después, Trinidad Morgades Besari² era invitada, en el marco de

¹ La adscripción de la autora al canon literario guineano podría justificarse a partir de su estatus de única escritora femenina incluida, hasta 1997, en los estudios antológicos de M'bare N'gom y Cirifaco Boques Napo, tal como señala Mendogo Minsongui (1997). La relevancia de Nsué Angüe (1945-2017) en la historia de las letras nacionales se fundamenta en su obra *Ekomo* (1985), primera novela publicada en la Guinea poscolonial, que aborda tanto temas estrechamente vinculados a la condición femenina, entre los cuales el matrimonio, la poligamia, la viudez, el adulterio y la dote, como cuestiones más universales, a saber, el contraste entre tradición y modernidad, la evolución de la sociedad, el conflicto generacional y el binomio opresor-oprimido (Mendogo Minsongui 1997: 211-212). En un contexto marcadamente patriarcal como el de los fang, la protagonista de *Ekomo* logra rebelarse para subvertir los valores culturales que confinan a la mujer al hogar, al trabajo en el campo y a la función reproductiva (212-216).

² Trinidad Morgades Besari (1931-2019) es quizás la principal representante de la intelectualidad femenina en Guinea Ecuatorial: primera mujer guineana en obtener la licenciatura (en 1958 por la Universidad de Barcelona), fue profesora de Lengua y literatura (inglesa y española), embajadora cultural, Secretaria General de la UNED y del Consejo de Investigaciones Científicas, y directora de la escuela Nacional de Agricultura y de la de Pesca y Forestal. Entre sus cargos más elevados, destacan los de presidente de la Asociación de la Prensa de Guinea Ecuatorial (ASOPGE), de vicerrectora de la Universidad Nacional de Guinea Ecuatorial (UNGE), de Académica correspondiente de la Real Academia Española (RAE) y de fundadora de la Academia Ecuatoguineana de la Lengua Española. Su única obra intrínsecamente literaria, publicada en 1991 en la revista *El Patio*, se inscribe en el género teatral y constituye una relectura poscolonial del mito

una entrevista por M'bare N'gom, a responder a interrogantes sobre la literatura escrita por mujeres en el país. De la conversación emergían los siguientes puntos: el Centro Cultural Hispano-Guineano, las revistas *El Patio* y *África 2000*, así como el periódico *La Gaceta*, constituyan los principales promotores de la literatura guineana de autoría femenina; se configuraban diversos proyectos orientados a la difusión de dicha literatura a nivel internacional, entre los cuales, la publicación de una antología (estancada, según cuanto afirmaba la autora) y la creación de un Círculo Literario que involucrara a escritoras africanas y afroamericanas con proyección global (N'gom 2000: 105).

Habría que esperar hasta 2009 para que otro trabajo académico sobre el tema viera la luz: «Escritoras guineanas: Breve crónica de un cuarto de siglo», de López Rodríguez, ofrece efectivamente una panorámica de las letras femeninas nacionales que abarca varios años, de los Setenta a la primera década del Nuevo Siglo. Aun así, la estudiosa lamenta la persistente marginalidad de las escritoras del país, cuyo número, considerando únicamente aquellas que hayan publicado oficialmente su obra, se reduce a cinco, de las cuales dos corresponden a las ya mencionadas María Nsue Angüe y Trinidad Morgades Besari (López Rodríguez 2009: 73). Como sostiene la investigadora,

Una mirada generalista a las literaturas francófonas, anglófonas y lusófonas del continente escritas por mujeres nos permite descubrir hasta qué punto esta producción puede considerarse menguada, además de ciertamente marginal con respecto a los circuitos y foros habituales de difusión y debates sobre autoras africanas y/o afrodescendientes: en tanto que la mayoría de las naciones post-coloniales han hecho una significativa y continuada aportación en el ámbito de la literatura de mujeres, en particular a partir de los años setenta del pasado siglo, que ha tenido a su vez una notable repercusión en el ámbito académico, [...] la literatura de las escritoras guineanas ha recibido hasta ahora, comparativamente, muy escasa atención crítica (74).

Entre los méritos de la investigación, cabe destacar la superación del marco nacional a través de la inserción de las reflexiones en el contexto más amplio de las literaturas pos-coloniales de África; el intento, aunque en fase embrionaria, de sistematizar de manera orgánica los géneros y temas presentes en la literatura de autoría femenina; la superación de una perspectiva centrada únicamente en las obras canónicas, dando paso a un análisis crítico de la producción contemporánea; la atención y visibilización de la escritura de las nuevas generaciones. El estudio sugiere que las autoras guineanas cultivan todos los géneros, de la novela al teatro, el melodrama, el relato breve y la poesía, con cierta influencia de la “oratura” tradicional africana; en cuanto a los temas tratados, se señalan el ejercicio del poder, la posición del continente africano en el mundo globalizado, la condición femenina y sus implicaciones (75-77). Paralelamente a la lectura crítica, más o menos extensa, de obras que considera emblemáticas (*Ekomo* de Nsue Angüe, *Antígona* de Morgades Besari,

de *Antígona*, anclada en la realidad guineana durante los años de la dictadura de Francisco Macías Nguema. Morgades Besari es también autora de investigaciones lingüísticas y sociológicas en torno al español y a los criollos de Guinea Ecuatorial, a la lengua fang y a los pídgines del país.

el relato «Exilio» de Riloha³, el poema «¡Adiós, Guinea, adiós!» de Ilonbé⁴ y las novelas *El llanto de la perra* y *Las tres vírgenes de Santo Tomás* de Mekuy⁵), López Rodríguez articula un balance generacional que contrapone los discursos y las estrategias narrativas de las escritoras del pasado con los de las representantes de la nueva promoción, en un intento de trazar la evolución y las eventuales continuidades. Mientras el compromiso político y el interés hacia los asuntos históricos y sociopolíticos se mantienen constantes de una generación a otra, lo que se hace patente en el plano de las nuevas tendencias es el

Tratamiento explícito de temáticas relacionadas con la sexualidad y el cuerpo femenino; el abandono de los espacios rurales en favor de una visión urbana y/o cosmopolita [...]; la desmitificación de la familia en sus versiones tanto tradicionales como occidentalizadas, o la perspectiva narrativa correspondiente a una mujer joven en proceso de maduración (93).

En 2015 Remei Sipi, escritora y editora guineana especializada en estudios de género, hace germinar la semilla que Morgades Besari había sembrado quince años antes, al abrir “la caja de Pandora” y publicar su volumen *Voces Femeninas de Guinea Ecuatorial. Una antología*. En la introducción, la autora declara sus intenciones: «no pretendo analizar la literatura escrita por mujeres guineanas, sino solo hacer visibles a las guineanas que han escrito, para que el lector pueda apropiarse de sus textos, leerlos y dar su parecer al respecto» (Sipi 2015: 5). De ahí que la organización interna de la obra responda a dicho propósito, constando de diecisiete apartados de carácter tripartito, cada uno de los cuales se dedica a la biografía (ausente en unos cuantos casos), al corpus de obras y a la inclusión de un ejemplar representativo del texto de la escritora implicada⁶.

³ María Caridad Riloha Ebuera (1957) es maestra, educadora y autora de relatos, leyendas y poemas. Su producción literaria aborda de manera recurrente temas vinculados con la mitología y las costumbres tradicionales de su país, así como el trauma del exilio. Este último constituye un eje central en su obra, inspirado en su propia experiencia infantil: durante la dictadura de Macías tuvo que separarse de su familia y trasladarse a España, donde se educó bajo la tutela de religiosas. En 1985 regresó a Guinea Ecuatorial para residir allí durante diecisiete años, hasta que en 2003, por motivos de salud, se estableció nuevamente en España.

⁴ Raquel Ilonbé (1938-1992) pertenece a la generación de los escritores guineanos de la diáspora y del exilio, y es autora de varias colecciones de poemas entre las cuales destacan *Ceiba* (1978), compuesta entre España y Bata, *Nerea* (1985), *Amor y Olvido* (2010) y *Ceiba II* (2015), que recoge su poesía inédita. Entre sus publicaciones se encuentra también *Leyendas guineanas* (1981), una recopilación de cuentos tradicionales fang, bubi y ndowe.

⁵ Guillermina Mekuy (1982) puede considerarse una escritora de renombre en el panorama de las letras guineanas recientes, tanto nacionales como internacionales, gracias a sus novelas *El llanto de la perra* (2005), centrada en la difícil y perversa iniciación amorosa de una joven de la alta sociedad africana en busca de su identidad, y *Las tres Vírgenes de Santo Tomás* (2008), que, mezclando inocencia y erotismo, aborda la cuestión de la religión católica como herencia hispánica, en contraste con las creencias ancestrales bantú; *Tres almas para un corazón, mi poligamia*, publicada en 2011, representa una reflexión actual en torno a la poligamia en Guinea Ecuatorial a través de historias reales.

⁶ Junto a la renombrada tríada Ilonbé, Morgades Besari y Nsué, formada por escritoras que han suscitado un considerable interés en el entorno académico, y a las ya mencionadas Riloha y Mekuy, en la antología de Sipi figuran nombres más o menos célebres, y, en ocasiones, completamente desconocidos fuera del país. La caracterización esencial de dichas autoras que se ofrece a continuación es el resultado de un trabajo de integración y contraste de datos procedentes de la antología de Riochí Siafá, de fuentes en línea, de noticias relativas a las publicaciones más recientes de las autoras y de documentos actualizados. Ocionalmente, se ha corregido la ortografía de los nombres y se han rectificado las informaciones sobre las fechas de nacimiento; estas últimas se han incorporado siempre que ha sido posible, especialmente cuando estaban

Según manifiesta Sipi, el trabajo no tiene un carácter histórico ni antropológico, y las únicas pretensiones sobre las que se sustenta están relacionadas con la visibilización del fenómeno; sin embargo, hunde sus raíces en estudios rigurosos, que cubren diversas áreas del conocimiento, a saber, «literatura africana, literatura escrita por mujeres, literatura escrita por mujeres africanas, literatura escrita por mujeres guineanas», que se han revelado como «un aprendizaje interesante y [...] una grata sorpresa» para la autora (6-7). Al igual que sus antecesoras, Sipi hace hincapié en el estado de marginalidad de la literatura guineana de autoría femenina, situación que se ve reforzada también por las antologías publicadas hasta ese momento⁷; no obstante, expone una visión distinta de la de López Rodríguez, al reconocer circunstancias análogas en las letras de otros países, y proporciona una explicación sociológica e histórico-educativa relacionada con la escolarización tardía de las mujeres guineanas (6). Si bien la antología está centrada únicamente en figuras que han escrito y publicado sus obras, la editora plantea las aspiraciones de un posible proyecto futuro, el de «confeccionar una genealogía de las mujeres guineanas» a partir de las abuelas, madres y hermanas, hasta llegar a las funcionarias y activistas que han luchado durante la época de la colonia, a las empresarias que han ayudado económicamente el país y a las diputadas y maestras que se han ocupado de la educación femenina, muchas de las cuales aparecen citadas directamente (9-10).

El propósito de arrojar luz sobre la escritura femenina guineana, auspiciado en su momento por Morgades Besari y materializado por Sipi, es retomado, en 2023, por Riochí Siafá, quien coordina la antología *Literatura y mujer. Las escritoras de Guinea Ecuatorial*. El volumen reúne vida y obra de las autoras más significativas del país, en un recorrido

ausentes en la bibliografía original. Cristina Djombe Dyangani (1929-2020), maestra, investigadora y política de gran relevancia que fue primera alcaldesa de Malabo, miembro del Partido Democrático de Guinea Ecuatorial, Consejera Académica del Presidente Obiang, Ministra de la Promoción de la Mujer y Asuntos Sociales y Consejera Presidencial en el Ministerio de Educación en materia de Relaciones con la UNESCO, en cuyo honor se celebró un funeral de Estado; Ana Lourdes Sohora (¿?-¿?), misionera y autora del cuento «El amigo fiel» (1987), que destaca entre las Ediciones del Centro Cultural Hispano-Guineano; la misma Remei Sipi (1952), educadora, escritora, directora de teatro y activista en movimientos de mujeres afrodescendientes; Victoria Evita Ika (1961), escritora, música, pintora y actriz y directora de cine, célebre por su participación en la película *Palmeras en la nieve* de Fernando González Molina y por sus novelas, entre las cuales destacan *Mokambo: aromas de libertad* (2011) y *Kánga. La tierra de los sueños* (2016); Rufina M^a Raso (1964), autora y religiosa; Nina B. Camó (1964), activista en el campo de los derechos femeninos y autora de unos cuantos relatos; Trifonia Melibea Obono (1982), representante de una nueva generación de escritoras comprometidas con temas de género y sexualidad (su obra *La bastarda*, prohibida en Guinea Ecuatorial desde su publicación en 2016, es el primer texto guineano de autoría femenina traducido al inglés); Paloma del Sol (1976), cantante, compositora, autora, actriz y pintora; Carmela Oyono (¿?-¿?), periodista, poetisa y escritora empeñada en la Administración Pública de Guinea Ecuatorial y Directora de RTVGE (Radio Televisión de Guinea Ecuatorial); Edita Roka Eteba y Paulina Capote Ebuale, de las cuales falta cualquier referencia biográfica y Aurelia Bestué (1993), actriz en una compañía de teatro y escritora de la nueva generación.

⁷ La primera antología de escritores de Guinea Ecuatorial fue publicada en 1984 bajo la coordinación de Donato Ndongo Bidyogo e incluía tan solo a dos mujeres sobre veintitrés voces recogidas: Raquel Ilonbé y María Nsué. En el año 2000, el trabajo conjunto de M'bare N'gom y Donato N'dongo Bidyogo dio como fruto la *Literatura de Guinea Ecuatorial (Antología)*, que contaba con treinta y un escritores, cuatro de los cuales mujeres: a las dos ya presentes, se unieron Caridad Riloha Ebuera y Trinidad Morgades Besari. La más reciente *Nueva Antología de la literatura de Guinea Ecuatorial*, publicada en 2012 por M'bare N'gom y Gloria Nistal como actualización de la edición de 2000, solo añade a tres escritoras: Guillermina Mekuy, Paloma Del Sol y Remei Sipi.

que, enlazando a las pioneras con las contemporáneas, las sitúa en el marco de la historia y la cultura nacionales⁸.

Si bien portador de una perspectiva más amplia, cabe mencionar también el estudio de Román Aguilar (2016), que analiza la difusión y la recepción en España de las escritoras africanas, y no únicamente de las guineanas. El trabajo se ajusta a dos directrices principales: en primer lugar, la «recopilación de los nombres de todas las autoras africanas que por diversos motivos han conseguido publicar sus obras en España», ya sea escritas en, ya sea traducidas al castellano; posteriormente, el examen de la recepción de dichos textos en los medios de comunicación españoles (Román Aguilar: 23). A cada una de las veintidós escritoras que constituyen el núcleo del análisis, catorce de ellas originarias de Guinea Ecuatorial, la autora dedica una ficha individual que, como en la antología de Sipi, expone los datos biográficos y las referencias a las obras publicadas; además, añade información sobre la localización y recuperación de los materiales, muy complicada en la mayoría de los casos. Pese a las innegables virtudes del estudio, a un lector especializado no puede pasarle inadvertida la ausencia de figuras femeninas emblemáticas de la realidad literaria guineana y no solo, por encima de todas la de Morgades Besari. Según explica Román Aguilar, esta y otras autoras «quedan fuera de este análisis, ya que tan sólo han

⁸ En el capítulo noveno del volumen, se inserta una aproximación a la bibliografía literaria general de las escritoras de Guinea Ecuatorial (2023: 179-184). Junto a Aurelia Bestué, Nina B. Camó, Cristina Djombe Dyangani, Victoria Evita Ika, Guillermina Mekuy, Trinidad Morgades Besari, María Nsué Angüe, Melibea Obono, Carmela Oyono, Remei Sipi y Paloma del Sol, figuran voces escasamente reconocidas o marginadas en el canon literario guineano. El mismo procedimiento aplicado en el tratamiento de los datos en la nota anterior se emplea también en el presente apartado. Están incluidas en la antología: Trinidad Akeng (1968); Verónica Avomo Nguema Jones (1972), la cual, a través de su literatura, lucha por la igualdad y los derechos civiles; la poeta Aurora da Cruz (1984); Desirée Bela-Lobedde (1978), nativa de Barcelona, que se autodefine «activista afrofeminista y antirracista»; Constancia Mangue Biko Mbasogo (1985), hija de Obiang Nguema Mbasogo y Constancia Mangue de Obiang, autora de tres obras, *Lola* (2014), *Los ricos no lloran* (2016) y *Sin comentarios*, fallecida en España en 2024; Mari-Carmen Baca Smith (1971); Encarnación Bioko (1991); Diana-Alene Ikaka Nzamio Domazevic (1995); Fumilayo Johnson Sopale (1989), nativa de Las Palmas de Gran Canaria, empeñada en la valorización del legado guineano desde España a través de la recuperación de sus orígenes y de los relatos familiares, como demuestra su obra *Los cuentos de la abuela Chioma* (2017); Makome-Beatriz Eñeso Kola (1964), que desde su condición de hija de un miembro del Movimiento Nacional de Liberación de Guinea Ecuatorial (MUNGE) víctima del régimen de Macías Nguema, se configura como una escritora comprometida, cuya obra refleja una voluntad de recuperación de la memoria histórica y de reivindicación identitaria, como se evidencia en *Agustín Eñeso Ñene: un hombre comprometido* (2022), biografía dedicada a su padre, y *Nosotros, los ndowéé: ser ndowéé es un sentimiento* (2021); Carmen Mangue Saint-Omer (1969), autora tanto de novelas como de relatos de terror y fantasía; Juliana Mbengono (1996), teatrera, novelista y poeta muy activa en el campo cultural contemporáneo y en la reivindicación del papel femenino en la sociedad; la madrileña Lucía Asué Mbomio Rubio (1981), periodista, activista y escritora; la barcelonesa Laida Memba Ikuga (1978), autora y arquitecta involucrada en proyectos de rehabilitación del patrimonio nacional; Mari-Carmen O'Sírima Mota Ripeu (1989), cuya literatura, que aborda temas sexuales e identitarios, se adscribe perfectamente a la de la nueva generación de autoras guineanas; Ángela Nzambi Bakale (1971) feminista y activista en la Comisión Española de Ayuda al Refugiado, implicada en la gestión de las migraciones y los desplazamientos forzados; Sonia Ma Reina Ondó Baha; Adelaida Ondua Casaña (1979), Secretaria General del Tribunal Constitucional y Letrada Mayor del Senado, intelectual destacada en su país al ser la primera mujer licenciada en Derecho por la Universidad Nacional de Guinea Ecuatorial; Almudena Ricorico (1962), maestra y pedagoga que ha difundido a través de sus obras las costumbres del pueblo bubi; Mayra Rondo Ndjinga (1988), poeta cuyos textos resaltan por sus rasgos existenciales; Asaari Bibang (1985), actriz y humorista de *stand-up comedy*, escritora y activista antirracista; la valenciana Toichoa Bisila Bokoko (1974), emprendedora y fundadora de BBALP (Bisila Bokoko Proyecto de Alfabetización Africana), que en 2023 publicó su autobiografía titulada *Todas tenemos una historia que contar*.

publicado un par de relatos cortos o algún poema en revistas como *África 2000* o *El Patio* (60); la elección ha sido, por tanto, la de descartar «todos aquellos nombres asociados únicamente a un cuento, relato o poema que han visto la luz de forma puntual en alguna revista literaria o en algún libro colectivo que cuente con más de tres escritores» (23). Si bien dicha justificación resulta, en apariencia, aceptable, es imprescindible reflexionar sobre las razones de tal omisión, cuya solidez se revela discutible y está vinculada a lo que, según la estudiosa, definiría el estatus de escritoras. Al comentar la ya mencionada antología de Sipi, Román Aguilar afirma que esta consta de diecisiete nombres de escritoras guineanas, algunos de los cuales «corresponden a mujeres que no han publicado nunca un libro aunque sí algún poema o relato en revistas de Guinea, pero que no pueden ser llamadas escritoras como tales» (160). La condición de escritora se adquiriría, entonces, no solo en función de las obras publicadas, sino también del medio a través del cual estas se dan a conocer; panorama desolador, aún más si se tiene en cuenta el estado del mundo editorial en Guinea Ecuatorial, tal como lo comenta la propia estudiosa:

Para entender las dificultades reales ante las que se encuentra un escritor o escritora de origen africano que decide publicar un trabajo literario, es conveniente partir de una realidad: sus obras tienen una pésima recepción porque, como ya se ha indicado anteriormente, no posee[n] un público lector definido, están ausente[s] en los programas escolares y universitarios, aún no despiertan interés suficiente en los estudios académicos, tienen un inadecuado espacio en el mundo editorial y una acogida desfavorable en los medios de comunicación de masas [...] No se debe pasar por alto, que desde que la mayoría de estos estados adquirieron su independencia han vivido, en muchos casos, bajo el yugo de las dictaduras y han sido sometidos a diversas guerras civiles (165).

A la luz de un contexto tan adverso, quizás sea imprescindible reconocer como escritoras a todas aquellas mujeres que hayan logrado abrirse un camino para publicar sus obras, desafiando un entorno que procuraba silenciarlas y mantenerlas en la penumbra. Pocos han sido, en efecto, los intentos institucionales de ofrecer una salida editorial a las aspirantes escritoras; sin duda, cabe destacar el esfuerzo, durante los años Ochenta y Noventa, del Centro Cultural Hispano-Guineano, fundado y dirigido por Donato Ndongo-Bidyogo y Germán de Granda. A esto se añade la actividad de las revistas, gracias a las cuales «es posible conocer los procesos creativos y sociales del país. [...] Igualmente, la lectura de estas revistas resulta imprescindible para conocer los relatos breves y poemas de autoras como Trinidad Morgades, María Caridad Riloha, Mercedes Jora, Edita Roka Eteba o Irene Evita Ika, cuyos textos adolecen de una difusión menor» (CCEM: 2019) y que, lamentablemente, quedan fuera del estudio de Román Aguilar. La consecuencia de la exclusión de tantas voces viene a ser, precisamente, la perpetuación del aislamiento de las autoras guineanas frente a la atención mundial, al mismo tiempo que otros proyectos luchan por otorgarles la visibilidad que quizá merezcan. Además, la omisión de Morgades Besari podría considerarse parcialmente injustificada, no tratándose de una autora que haya publicado tan solo un cuento, un par de relatos breves o un poema en alguna revista, ya que se erige, en realidad, como una figura clave en el panorama literario nacional, siendo su *Antígona* universalmente reconocida como piedra angular de la literatura guineana, a pesar de haberse publicado en una revista.

Antes de concluir este esbozo del estado del arte sobre la literatura de autoría femenina en Guinea Ecuatorial, conviene recordar, sin pretensión de exhaustividad, algunas antologías consagradas a las escritoras africanas más allá del horizonte considerado, y que, en

ciertos casos, incorporan también voces procedentes de Guinea Ecuatorial, como son las editadas por Busby (1992), Pereyra y Mora (2002), Díaz Narbona (2002).

2. NUEVAS VOCES, ANTIGUAS HERENCIAS: «TRIMOBE, UNA VOZ FEMENINA» DE SAMIA ESTHER ADÁ EDÚ ONGUENE

En consonancia con el espíritu de los estudios previamente revisados, y con el fin de promover la visibilización de las letras guineanas de autoría femenina, en particular de las nuevas generaciones, la presente nota se sitúa deliberadamente fuera del ámbito de la literatura canonizada, orientándose hacia el terreno de los certámenes literarios, con especial atención al Certamen Literario 12 de octubre, convocado desde 1985 por los Centros Culturales de España en Malabo y Bata, bajo la dirección del AECID (Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo). El concurso, que cada año cuenta con la participación tanto de autores noveles como de escritores ya consagrados, fomenta la creación literaria en los géneros narrativo, poético y teatral, y prevé la publicación de las obras galardonadas como mecanismo de difusión y reconocimiento institucional⁹. Conforme a lo establecido por el reglamento, el certamen está abierto no solo a los guineanos, sino también a los extranjeros residentes en los países limítrofes: Nigeria, Camerún, Santo Tomé y Príncipe y Gabón, con tal de que escriban sus textos inéditos en lengua española. En el prólogo a la edición de 2020, el entonces director de la AECID, Leis García, subraya la función esencial que desempeñan los certámenes literarios en el desarrollo y consolidación de las letras nacionales:

Con 4 décadas de existencia, el “Certamen Literario 12 de octubre” se ha consolidado paulatinamente como una cita obligatoria. Esta recurrente convocatoria ha contribuido a cristalizar una generación de escritores llamada por el doctor Anacleto Oló Mibuy como la de la ilustración guineoecuatorial, sin la cual “no estaríamos literariamente –en palabras de Donato Ndongo-Bidyogo– a la altura de donde estamos hoy. Estos Certámenes han permitido sacar a la luz una serie de obras, algunas de ellas importantes para la literatura guineana. Al mismo tiempo, representan un importante estímulo para que los ánimos de los que se sienten con vocación y aptitudes de escribir no decaigan y sigan ejercitándose en esa tarea tan difícil como necesaria que es la literatura” (AECID 2020: 9-10).

Cada año, el Certamen Literario 12 de octubre designa a cuatro ganadores, tres correspondientes a las categorías de poesía, teatro y narrativa, y una a la sección Raquel Ilonbé, creada en 2011 para visibilizar la producción literaria de las escritoras. Se incluye en esta sección especial la obra más destacada escrita por una mujer, que haya sido postulada en cualquiera de las tres categorías, sin ser seleccionada como ganadora. Es en este apartado precisamente donde se ubica el texto que se analiza a continuación, el poema «Trimobe, una voz femenina» de Samia Esther Adá Edú Onguene (2023). En la época de su participación en el certamen, la autora tenía apenas diecisiete años y cursaba la rama de Letras en el bachillerato de Bata, lo que pone de manifiesto tanto su temprana dedicación a la creación literaria como el valor excepcional de su logro. La composición que le valió el

⁹ Los textos se publican en formato impreso en la serie *Certamen Literario 12 de octubre* (ISSN 2664-1577); asimismo, se pueden consultar en su versión digital en la Biblioteca Digital de la AECID.

reconocimiento ensalza la lucha de las mujeres en el seno de la sociedad, asumiendo el legado de la tradición y convirtiéndolo en la fuerza íntima que anima el combate.

«Trimobe, una voz femenina» es en realidad el título que agrupa quince secciones más breves, cada una de las cuales tiene extensión diferente y su propio rótulo: «Trimobe» (vv. 1-12), «Canto femenino» (vv. 13-24), «A escribir se ha dicho» (vv. 25-38), «No somos cantantes pero...» (vv. 39-53), «Las letras del corazón nacen» (vv. 54-64), «Así es la escritora» (65-71), «Cantando en silencio» (72-90), «Somos pasajeros» (91-103), «Todo es un secreto» (104-117), «Los versos dan vida» (118-126), «Dichosas somos» (que se repite dos veces, con contenido idéntico, vv. 127-141 y 142-156), «El amor, el amor» (vv. 157-173), «Al cielo nos vamos» (vv. 174-179), «Aun muerta sigo viva» (vv. 180-199), «Mi pluma, mi sello» (vv. 200-207) y «Mi papel, mi testigo» (vv. 208-215). Los 215 versos presentan una extensión variable y no se ajustan a un patrón métrico regular; en ocasiones, se advierten rimas, muchas de ellas asonantes. En lo que sigue, se aborda el estudio del poema a partir de una segmentación en núcleos temáticos, constituidos por bloques de dos o más estrofas contiguas que presentan vínculos semánticos y formales evidentes, lo que permite apreciar la articulación progresiva de los motivos poéticos. Lo que adquiere relevancia, quizás más que el texto en sí, es el acto de homenaje realizado por una joven escritora incipiente, quien se inscribe en la tradición de la literatura femenina mediante una operación que pretende ser reivindicativa.

En las dos secciones que abren el poema, «Trimobe» y «Canto femenino», se explicita la misión que impulsa la escritura: elevar un «canto nuevo» (v. 8), un «canto bisoño» (v. 9), un canto ejemplar para la juventud presente y venidera (v. 11), que se concibe como depositario y, a la vez, como continuidad de la herencia literaria femenina del país; herencia que la autora, pese a su juventud, demuestra conocer y valorar con notable profundidad. Así, la voz poética se erige como una más que «se suma a la fila de las letras» (v. 1), encabezada por Trinidad Morgades Besari, cuyo nombre se condensa en el título («Trimobe»), María Nsue Angüe y Raquel Ilonbé, pioneras de una tradición de plumas que, a lo largo de la historia nacional, «han llorado a una tinta negra» (v. 4) y han luchado hasta convertirse en memoria que es indispensable honrar desde el presente. Junto a estas consagradas «voz de ayer» (v. 15), se evoca también a Mercedes Jora, cuya obra ha permanecido al margen de la recepción crítica¹⁰, a Budjiguel, Basile y Cándida Eyenga¹¹.

En «A escribir se ha dicho» y «No somos cantantes pero...», la voz poética atiende al llamado de sus antecesoras, en particular de Morgades Besari, y se dispone a asumir el oficio de la escritura para emprender una acción literaria destinada a intervenir en el presente: la escritora del pasado ya no llora tinta negra; el suyo es un canto de alegría que convoca a las autoras contemporáneas a «alzar las cabezas» (vv. 26-27), «agitar las plumas» (v. 28) y «aferrarse a las letras» (v. 32) para infundir esperanza. La expresión literaria se erige, así, en instrumento de resistencia y apoderamiento, vía privilegiada para la afirmación de la identidad femenina y cultural: cantar implica recordar, reconocer y legitimar la existencia de quien lo hace (vv. 42-48, 51-53).

¹⁰ Según documenta la AECID (2021: 17), Mercedes Jora obtuvo el segundo premio juvenil en el Concurso de Cuentos y Leyendas de 1991 con el relato «La pulsera de la suerte», un legado de la tradición oral bubi al que Adá Edú Onguene hace referencia en el poema. En 2021, el texto figuraba como la única producción literaria de Jora, y no se tiene constancia, a la fecha, de posteriores publicaciones. El cuento, reeditado en 2021, puede leerse en el volumen *Letras femeninas en el viejo patio* (AECID 2021: 61-65).

¹¹ A pesar de haber llevado a cabo investigaciones en diversas fuentes, incluyendo las antologías y catálogos especializados, no ha sido posible localizar información documentada acerca de estas tres figuras.

«Las letras del corazón nacen» y «Así es la escritora» se configuran como un manifiesto del oficio literario, delineando tanto la esencia de las letras como la naturaleza de la escritora. La visión que emerge es profundamente emocional e intimista: el origen de las letras reside en el corazón, donde brotan bajo la inspiración de una musa que ilumina a la mujer que escribe (vv. 54-55); su destino, una vez vertidas, es cautivar a quienes las reciban (vv. 56-57). A la escritora se le atribuye un poder inmenso, casi mágico y encantador: esta enama, apasiona y lleva a viajar con sus palabras; sin embargo, su fuerza suprema radica en colmar el mundo de promesas y en sembrar el auspicio de una realidad regida por la paz y el amor duraderos (vv. 65-71).

«Cantando en silencio» y «Somos pasajeros» orbitan en torno a la conciencia del carácter efímero y precario de la vida terrenal, expresado a través de una serie de metáforas creativas que ilustran el estatus transitorio que les corresponde a los seres humanos en este mundo: huéspedes que, después de haber pasado un tiempo entre otros mortales, se despiden para siempre (vv. 92-93); seres que llegan al mundo y lo abandonan a través de entradas y salidas diferentes, que al final se revelan como una sola y única puerta a la existencia (vv. 96-97); gentes que recorren caminos distintos que, en última instancia, confluyen en el mismo (v. 98). Frente a ello, se alza el poder perdurable de la literatura, capaz de preservar y eternizar la memoria y la reputación de sus creadores más allá de la muerte; en versos de la autora, que conviene destacar por su hondura, «La joven que de las letras hace su tiempo / tarda más en vida que cualquiera» (vv. 58-59).

Son «Todo es un secreto», «Los versos dan vida» y «Dichosas somos» las secciones consagradas al ser femenino, retratado en su esencia más profunda, en el umbral entre lo mundano y lo trascendental, entre el silencio del sufrimiento, la fuerza de la voluntad y la fe en una misión suprema aún por revelar. La vida terrenal de las mujeres se halla atravesada por noches solitarias (v. 108), heridas que sangran en el pecho y en el alma (v. 109, v. 123), corazones partidos (v. 125) y fardos que se asumen con sosiego y resignación («Somos las que se esparcen por las idas y venidas, / porque nadie conoce lo que tanto nos llevamos», vv. 110-111); una existencia conducida en el secreto, que, sin embargo, se eleva hacia un ideal superior y absoluto, en un impulso que ennoblece el dolor y lo convierte en canto.

«No lo entienden todavía, pero sin más me marché / entre la tierra y el cielo a la gran aventura» (vv. 114-115), afirma la voz poética al emprender un viaje espiritual hacia una dimensión trascendental, posible únicamente por su condición de mujer, y, en cuanto tal, privilegiada en su capacidad de mediación entre ambos mundos. El estatus femenino es una «bendita suerte» (v. 130), un «don y gracia de arriba» (v. 131), un «regalo de Dios» (v. 133), una «sabiduría de lo alto» (v. 133) materializada en un sexto sentido que permite designarse como profetas o nacientes Juditas: «Cantemos jubilosas, porque sin ser adivinas / por el mundo estamos anunciando el porvenir mejorado. / Cantemos todas juntas, aunque por sabias no nos tienen / nosotras conocemos el secreto de la vida» (vv. 135-138). Dicho sexto sentido coincide con el «saber dado por Dios» (v. 151), del cual carecen los hombres y que, en cambio, es propio de las mujeres a pesar de su posición subalterna (v. 140).

«El amor, el amor» y «Al cielo nos vamos» vuelven a contraponer la dimensión terrenal con la celeste: la primera, representada por los «amores de juventud [que] son pasiones encendidas que nos avivan sin medida» (vv. 172-173), los cuales acontecen «a todas las hijas de Eva» (v. 165-166); la segunda, reflejada en el anhelo de un «lugar de sosiego y armonía» (v. 168), que podría identificarse con el cielo, descrito como «aquella morada»

(v. 176), «lugar altísimo» (v. 177) y «mundo superior» (v. 178) hacia el cual toda mujer dirige su aspiración.

«Aun muerta sigo viva», «Mi pluma, mi sello» y «Mi papel, mi testigo» clausuran el poema, reanudando y afianzando los motivos de la herencia literaria, la eternidad de la poesía, las letras como instrumento de intervención en el presente y la reflexión en torno al papel de la escritora. Los viejos días ya constituyen «un recuerdo que vive para siempre» (v. 182), y ha llegado el momento de «cantar por los nuevos días» (v. 181) con pasión y emoción, sonriendo a la vida y dando las gracias a Dios. Una imagen de extraordinaria potencia, que merece ser reproducida en su integridad, encarna el carácter eterno de la poesía y pone de relieve la significación del legado transmitido por las escritoras del pasado a las generaciones venideras, quienes heredan su vocación y llevan a cabo su empresa con profunda gratitud y reconocimiento: «En los nuevos días, cuando al leer una novela, un cuento / un poema, recibáis aplausos, mirar en el último asiento, / mirar queridas compañeras, porque allí estaré yo y otras / dedicándoos nuestras sonrisas. Me he ido, mas sigo aquí entre vosotras, / porque todas las que nos fuimos seguimos aquí / tejiendo, trenzando, construyendo nuestra historia, / nuestra cultura que es buena a través de la escritura» (vv. 192-199).

Cierra el cuadro una meditación por parte de la voz poética entorno al poder que detienen las plumas, un poder que se aproxima al de las armas; aunque la pluma, en su aparente fragilidad, se revela como la más valiosa de todas (vv. 200-202), puesto que «guarda todo un arsenal que guía el mundo» (v. 205) y encarna «un arma sin rival» (v. 207), capaz de suscitar amor, odio, paz, pasión y rebeldía, proyectando su influencia tanto sobre el presente como sobre el porvenir (vv. 206-207). No pasa inadvertida, para una mirada atenta, la red intertextual que la autora parece tejer a partir del último verso del poema: «El papel de la escritora es un arma de guerra» (v. 215), en evidente resonancia con el célebre *dictum* de Gabriel Celaya, «La poesía es un arma cargada de futuro».

3. CONCLUSIONES

Como se espera haber logrado resaltar a través de esta incursión en la obra de una joven autora contemporánea, el mundo de los certámenes literarios brinda valiosas oportunidades para identificar producciones literarias guineanas todavía no exploradas desde la perspectiva crítica. Dos factores fundamentales que han motivado el presente estudio han sido, por un lado, la conciencia del estado problemático del mercado editorial guineano, y, por otro, la necesidad de hacer resonar una voz femenina que, al igual que numerosas otras, se había disuelto en la oscuridad.

Si bien existen, como se ha visto, investigaciones puntuales sobre autoras guineanas, no es menos cierto que la mayoría de estos trabajos se ha centrado en figuras que han logrado ver publicados sus textos mediante canales relativamente tradicionales. Por el contrario, son excepcionales los casos en que la comunidad académica ha enfocado su atención en las generaciones emergentes, que permanecen poco visibilizadas, en parte debido a la dificultad de acceder a vías de publicación institucionalizadas; quizás las páginas que acogen las obras galardonadas contengan el germen de la nueva literatura nacional.

A modo de conclusión, y con el auspicio de abrir nuevas perspectivas de investigación en el campo, resulta pertinente valorar la colaboración decenal entre la AECID y los Centros Culturales de Malabo y Bata, la cual, a lo largo de los años, ha dado lugar a una serie de iniciativas literarias que han confluído en diversas publicaciones que podrían

constituir un terreno de estudio sumamente fértil. En palabras del Embajador de España en Guinea Ecuatorial Alfonso Barnuevo (2020-2023), la ya mencionada generación de la ilustración guineoecuatorial

Contó como canal privilegiado para difundir sus obras con la línea editorial de los centros culturales de la Cooperación Española, incluyendo revistas emblemáticas como *África 2000*, *El Patio* y *El Árbol del Centro* y más recientemente con *Batamemata*, *Atanga* y *Contando Guinea*. Todas estas revistas están accesibles en las bibliotecas, así como en el Fondo Digital de Guinea Ecuatorial de la Biblioteca Digital de AECID, por lo que es posible revisar esa producción literaria de estas décadas. Así, no sólo es posible leer los primeros escritos de reconocidos autores; repasando esos textos también se echa en falta firmas perdurables de escritoras ecuatoguineanas. Éstas, al igual que los varones, incursionaron, compartieron, se expusieron... pero en gran parte de los casos su trabajo se diluyó o quedó circunscrito a espacios más íntimos o especializados (AECID 2021: 6-7).

En este contexto, se señala el volumen *Letras femeninas en el viejo patio* (2021), que reúne escritos de autoría femenina producidos entre 1987 y 2006 y aparecidos en su momento en las revistas *El Patio*, *África 2000*, *El árbol del Centro* y *Atanga*; en numerosos casos, la publicación ha constituido el premio reservado a las autoras galardonadas en los certámenes literarios. En el prólogo a la edición, la escritora y africanista Gloria Nistal afirma que es un proyecto magnífico el de

Sacar de la hemeroteca olvidada a algunas mujeres con las que el destino literario no fue, quizás, demasiado justo y [...] no recibieron el respaldo merecido en los medios de difusión. Se trataba de hacer una recopilación-homenaje a las primeras escritoras guineoecuatorianas, aquellas que más sufrieron del *mal de la invisibilidad*, cuyos textos aparecieron en las revistas [donde] [...] no se acostumbraba a añadir referencia biográfica alguna, por mínima que fuese, de los articulistas participantes en ellas y por ello de algunas es muy difícil seguir la pista (14-15)¹².

Otra reciente iniciativa dirigida a sacar del olvido a las escritoras guineanas es la primera edición del Certamen literario Mujer Guineana, organizado en agosto de 2025 por la Biblioteca Nacional de Malabo. El proyecto nace justamente de la necesidad urgente de ofrecer a la mujer joven guineana un espacio para narrar su historia y rescatarla del silencio. El concurso involucra a alumnas excelentes que provienen de las seis etnias de la República de Guinea Ecuatorial y se propone resaltar el papel de la mujer en el campo político, sociocultural y económico, incrementar la inclusión en el mundo del arte y de la literatura, crear una herencia literaria para las futuras generaciones y promover la visibilización de experiencias femeninas en el país.

Como los aquí presentados, existen numerosos volúmenes publicados periódicamente por la AECID que recogen la producción derivada de los certámenes literarios y no solo.

¹² El estudio preliminar de Gloria Nistal (AECID 2021: 11-27) ofrece datos esenciales en torno a las autoras y a las obras reeditadas en el volumen, entre las cuales destacan «El amigo fiel» de Ana Lourdes Sohora (1987), *Rombe. «Animal guía de los Ndowe»* de Cristina Djombe Dyangani (1987), *Antígona* de Trinidad Morgades Besari (1991), «Gusano» de María Caridad Riloha Ebura (1997), los poemas de Raquel Ilombe (2015) y los cuentos «Cena de desamor» y «Una historia terrible» de María Nsue (1997).

Lamentablemente, en la actualidad la biblioteca digital de la institución no es funcional, circunstancia que limita, por el momento, el acceso a estos materiales; se confía, sin embargo, en que su restablecimiento contribuya a favorecer y posibilitar futuras investigaciones en este ámbito.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AECID (2020), *Certamen Literario 12 de octubre. Día de la Hispanidad 2020*, <https://issuu.com/publicacionesaecid/docs/pdf_certamen12octubre2020> (fecha de consulta: 30/09/2025).
- (2021), *Letras femeninas en el viejo patio*, <https://issuu.com/publicacionesaecid/docs/pdf2_ccem_certamenletrasfemeninas2020_v06_pliegos_> (fecha de consulta: 05/10/2025).
- (2023), *Certamen Literario 12 de octubre. Día de la Hispanidad 2023*, <https://issuu.com/publicacionesaecid/docs/certamen_literario_2023_> (fecha de consulta: 30/09/2025).
- Busby, Margaret (1992), *Daughters of Africa: an international anthology of words and writings by women of African descent from the ancient Egyptian to the present*, New York, Pantheon.
- CCEM (2019), «Fondo digital de Guinea Ecuatorial», <<https://ccemalabo.aecid.es/en/fondo-digital-de-guinea-ecuatorial>> (fecha de consulta: 01/10/2025).
- Díaz Narbona, Inmaculada (2002), *Las africanas cuentan. Antología de Relatos*, Cádiz, Universidad de Cádiz.
- Edú Onguene, Samia Esther Adá, «Trimobe, una voz femenina», en AECID, *Certamen Literario 12 de octubre. Día de la Hispanidad 2023*, pp. 13-30, <https://issuu.com/publicacionesaecid/docs/certamen_literario_2023_> (fecha de consulta: 30/09/2025).
- López Rodríguez, Marta Sofía (2009), «Escritoras guineanas: Breve crónica de un cuarto de siglo», *Palabras. Revista de la cultura y de las ideas*, 1, pp. 73-96.
- Mendogo Minsongui, Dieudonné (1997), «Mujer y creación literaria en Guinea Ecuatorial», *Epos*, 13, pp. 209-218.
- Ndongo-Bidyogo, Donato (1984), *Antología de la literatura guineana*, Madrid, Editora Nacional.
- Ndongo-Bidyogo, Donato y N'gom, M'bare (2000), *Literatura de Guinea Ecuatorial (Antología)*, Madrid, SIAL.
- N'gom, M'bare (2000), «Teatro y escritura femenina en Guinea Ecuatorial: entrevista a Trinidad Morgades Besari», *Afro-Hispanic Review*, 19, 1, pp. 104-105.
- N'gom, M'bare y Nistal, Gloria (2012), *Nueva Antología de la literatura de Guinea Ecuatorial*, Madrid, SIAL.
- Pereyra, Verónica y Mora, Luis María (2002), *Las voces del arco iris. Textos femeninos y feministas al sur del Sáhara*, México D.F., Tanya.
- Riochí Siafá, Juan (ed.) (2019), *Nuevas voces de la literatura de Guinea Ecuatorial. Antología (2008-2018)*, Madrid, Diwan Mayrit.
- (coord.) (2023), *Literatura y mujer. Las escritoras de Guinea Ecuatorial*, Madrid, Diwan Mayrit.
- Román Aguilar, Blanca (2016), *Difusión y recepción en España de las escritoras africanas (1990-2010)* [Tesis doctoral dirigida por Inmaculada Díaz Narbona], Cádiz, Universidad de Cádiz.
- Sipi, Remei (2015), *Voces Femeninas de Guinea Ecuatorial. Una antología*, Barcelona, Mey.

RECENSIONI

JUAN CARLOS ABRIL
ANTONIO MANILLA
MARTA LEONESIO
ERICA LACANNA
SIMONE CATTANEO

Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane, 14 (2025), pp. 189-204.
<http://riviste.unimi.it/index.php/tintas>

El umbral diáfano. El color en la poesía de José Martí

CARLOS MIGUEL PUEYO

Valencia, Tirant Lo Blanch, 2024, pp. 214

reseña de Juan Carlos Abril

El doctor Carlos Miguel Pueyo (Zaragoza, España, 1975) publicó en 2024 *El umbral diáfano. El color en la poesía de José Martí*, un estudio enjundioso sobre la fecunda obra del poeta cubano y líder independentista José Martí. Sin embargo, no es la primera vez que se acerca a la obra del escritor cubano ni al romanticismo hispánico, ya que había dado a la imprenta con anterioridad *El color del romanticismo. En busca de un arte total* (Peter Lang, 2009) y, más recientemente, *Oyendo a Bécquer. El color de la música del poeta romántico* (Academia del Hispanismo, 2017). El profesor Carlos Miguel Pueyo se doctoró en literatura española por la Universidad de Zaragoza (España) y por la University of Illinois-Chicago (Estados Unidos). Desde 2005 ejerce como catedrático de literatura española en Valparaiso University (Indiana, Estados Unidos). Además, ha cultivado también desde su faceta creativa la poesía, publicando el poemario *Nostalgia* (Calambur, 2020). Su obra poética y su labor como crítico literario han aparecido en distintas revistas literarias y académicas tanto en España como en diversas publicaciones del ámbito internacional.

En nuestra labor para recomendar *El umbral diáfano. El color en la poesía de José Martí*, hay que decir sobre todo que no se trata de un trabajo al uso ni de material de relleno, sino de un compromiso vital, ya con suficiente distancia crítica y contextual, como para aportar y generar ideas que vayan más allá de las habituales considera-

ciones acerca del romanticismo hispánico o martiano. Como catedrático de literatura española, Carlos Miguel Pueyo aporta un vasto conocimiento del romanticismo hispánico y europeo que le avala para firmar este trabajo que no solo es un volumen más para especialistas, sino para lectores en general apasionados por las letras cubanas y de José Martí, de quien se analiza su poesía completa, su significación y su trascendencia.

En *El umbral diáfano. El color en la poesía de José Martí* se explica cómo el poeta, guerrillero y estratega crea la nación cubana a través de su poesía, pintando el paisaje de la nueva nación con una paleta de color que apela al pueblo de Cuba a imaginar su identidad, esa nueva nación que Martí crea con la palabra, independiente de la metrópoli. En el umbral entre la tradición y la modernidad, Martí hace suyos los usos y significados clásicos del color para darles una significación propia, que definirá a Cuba. De esta forma, el paisaje de la isla queda trascendido para identificarse con sus habitantes y convertirse así en un único constructo: Cuba, tal y como la conocemos hoy día.

Dividido en cinco capítulos, más un prólogo inicial introductorio y unas sabrosas conclusiones finales, este volumen reafirma en su primer capítulo un recorrido desde el romanticismo al modernismo, en esa rápida y ágil transición de lo que significó para Cuba, y que acabó tomando cuerpo en el discurso poético de José Martí, aunando

identidad nacional y grito de independencia, en él encarnados: «Desde sus primeros escritos juveniles, se percibe un carácter marcadamente patriótico, valiente, entregado a la causa de crear un discurso poético sobre el que tejer la nueva nación cubana [...] En su niñez y adolescencia convivió con la opresión de la autoridad, con los esclavos negros que vivían en la isla, y con las consecuencias de luchar por una Cuba libre. Resultado de ello, de su quehacer activista, será su estancia en prisión, experiencia que dará como resultado su obra *El presidio político en Cuba* (1871). En este texto se refleja el espíritu de un joven con alma de mártir, listo para enfrentarse a las penas que su patria le demandaba» (Pueyo 20204: 24-25).

El día viernes 24 de mayo de 1895 se daba cuenta del deceso de José Martí (que había sido muerto el 19 de mayo en una escaramuza) en la prensa española, en la primera edición de la mañana de *La Correspondencia de España*, en la página 3, año XLVI, núm. 13622: «En cuanto a la muerte de Martí, no cabe duda alguna; su cadáver ha sido identificado por uno de los prisioneros y por el capitán Santué, que le conoció personalmente».

En un segundo capítulo se analiza el color en las artes a través del siglo XIX, música, literatura y pintura, para comprender la esfera cultural e ideológica del volumen en su conjunto. En un tercer capítulo se investigan los ecos del romanticismo en el modernismo, esencialmente en la figura de Rubén Darío, sin dejar de reivindicar la originalidad y el carácter de avanzadilla del cubano: «Sin embargo, recuérdese que es José Martí quien primero usa el color azul con un significado simbólico, en 1875, desde su primer exilio mexicano. Y desde entonces, es usado y adoptado en mayor o

menor medida, ligado más o menos al uso simbolista del mismo, pero relacionado siempre a la totalidad de lo superior» (91). El cuarto capítulo delimita una línea directa entre Gustavo Adolfo Bécquer y José Martí, señalando los puntos y los ejes de las líneas creativas más interesantes de ambos, sobre todo desde los trabajos del profesor e investigador Ángel Esteban.

Por último, en este apresurado resumen, y tras haber abordado el contexto del poeta cubano, en el quinto capítulo se desarrollan por menudo sus tres libros, *Ismaelillo*, *Versos libres* y *Versos sencillos*: «Versos libres, “hirsutos”, “encrespados”, “indómitos”, “desasidos” de las cadenas de la rima y las convenciones, liberados de atavíos y escritos con sangre. Son versos de un hombre libre, un poeta en libertad con sed de esperanza. Son también versos “atormentados”, “rebeldes”, tristes y desdichados, escritos con sangre nueva, que emana de la honestidad, la sencillez, del corazón de los hombres y mujeres de su tiempo. Escribir para Martí es cabalgar domando el caballo, el corcel valentón que trotta por el aire. Su verso afecta a los sentidos, provoca el llanto, el sollozo, increpa al abuso, cruce la lengua, y la obliga a reproducir palabras antiguas cuando útiles y crear otras nuevas cuando necesarias. Aquí está su originalidad, emancipada de otros modernismos» (148).

La amplia y vasta bibliografía usada a lo largo de este libro imprescindible para comprender el modernismo hispánico, y el bagaje sabio del profesor Carlos Miguel Pueyo, son una muestra talentosa de cómo hacer de un estudio académico un atractivo volumen de lectura no solo para los especialistas, sino para el público en general. En él se combinan erudición y divulgación, por lo que solo nos queda recomendar vivamente su lectura. Disfrútenlo. Aprendan.

Estancia de la plenitud

FERMÍN HERRERO

Valencia, Editorial Pre-Textos, 2023, pp. 78

reseña de Antonio Manilla

«Lo profundo es el aire», escribió Jorge Guillén, y a ese verso parece haberse acogido el último libro del soriano Fermín Herrero, *Estancia de la plenitud*, como emblema que anima la hondura de unos versos cada vez más despojados y esenciales, que hunden la raíz en esas dos dimensiones nativas del hombre que vienen a ser la tierra y el cielo, la terrestre mirada que se alza hacia la luz por medio del pensamiento. Un ejercicio en el que tan importante es el mirar y ver como la escucha, pues no hay nada, por minúsculo que parezca, que sea mudo e insignificante. Como dejó apuntado Rosa Luxemburgo durante su estancia carcelaria: «La vida también canta en la arena que cruce bajo los pasos lentos y pesados del centinela cuando se sabe escuchar».

Se abre el libro bajo la advocación de dos citas iluminadoras sobre el epígrafe que da título al conjunto: una reflexión de Giorgio Agamben sobre la idea de morada o receptáculo, que custodia el objeto de la poesía, y otra de Friedrich Hölderlin, que reduce a una porción nada más la plenitud divina que el hombre es capaz de soportar en algunos instantes dichosos de su existencia: «Después, la vida no es sino soñar con ellos». El primer verso del primer poema aquilata las intenciones del poeta: «Este es un canto de alabanza» (Herrero 2023: 9).

Durante la lectura, comprobaremos cómo la estancia o salvaguarda del poeta es el dilecto paisaje de Piedra de las Peñas, ya conocido en anteriores poemarios, aunque aquí se erige Piedra de las Peñas como el

ónfalo del poeta, de la creación de su mundo poético, en ese lugar de lo lleno donde el ser se siente completo, capaz de volver a sentir el mismo alborozo que en la niñez ante la humilde contemplación de un gorrión en un alero mientras el sol se pone, antes de que la noche lo enmudezca. «Está mirando, venturoso», nos confiesa Herrero, ese «clamor a cielo abierto» (67). Y ahí quizá está la clave. En ese mirar y ver, accediendo a lo invisible para la mayoría del mundo. Epifanías cotidianas, mínimas revelaciones captura para nosotros el poeta, en las que hay alegría y aceptación, monotonía y reposo: aunque los ojos del adulto, a diferencia de los de los niños, no busquen altura, aún son capaces de dirigir su atención al pájaro solitario, atrapando los temblores escuetos de las vidas del campo en su sencilla lucha diaria, transparente, tan alejada de los vaivenes anímicos de los hombres. Porque el nuestro es un sentir espeso, con el tiempo a cuestas, percibido en la mudanza y aquejado de nostalgia, esa épica personal de cada uno. Siente el pensamiento y piensa el sentimiento. Y remachaba Unamuno: «que tus cantos tengan nidos en la tierra, / y que cuando en vuelo a los cielos suban / tras las nubes no se pierdan».

Aunque afirme que sobran contingencias y trajines, no es la descansada vida del que huye del mundanal ruido sobre la que tratan estos versos nuevos de Fermín Herrero, tan desnudos y siderúrgicos, tan solitarios y acendrados, sino del pacífico combate interior de quien se sabe honda-

mente mundano, mera palabra en el discurso interminable de una historia en la que nuestro papel es el de mono sintáctico, que se relaciona con otros para adquirir significado. La batalla de un ser capaz de percibir la conmoción de la luz cambiante en la tarde serena a la par que su mirada va enturbiando con el peso del pasado esa impresión, hasta adquirir la convicción de ser «poco más que pavesa y, aun así, / cuánto» (Herrero 2023: 53).

«Es sentirse vivir, es lo que llena» (63), nos expresa sobre las vivencias en ese paisaje amigo o estancia de la plenitud que halla en Piedra de las Peñas el poeta. Un entorno alejado de lo civilizado, al que para acceder es precisa una larga caminata, con la rocosa severidad soriana y una fauna y flora mesetaria. Gorriones que cargan de rumor las ramas, jilgueros entre los cardos haciendo con su canto palpitarse al campo, la garza pensativa y nunca impaciente que pasea majestuosa el cielo, los relumbres de una luna chica: el alma perdida en las lejanías inducidas por la contemplación del poeta inserto en lo natural, en los desgastados paisajes de sus muchas presencias: «Estuve solo, con mis melancolías, / en el nombrar» (61). Y de ello nos entrega un decir sustancioso, con densidad y hondura, que concentra en cada palabra detalles del sentirse sumido entre las cosas de un escenario amigo y parlido, al que se teme haber dañado al cantarlo durante años como el mirlo con su única nota. Ninguno de sus lectores ratificará ese

temor del autor: siendo tan liviano su decir, casi un murmullo, en todo semejante a una suave lluvia que tras su paso deja limpio el aire y a un arder sin huellas que nos conduce, si lo seguimos, al filo de nuestra propia soledad. No puede ser más respetuosa y sostenible esa combustión poética, la transubstanciación del paisaje íntimo en poesía que genera ese escenario habitado, con tantos *veres* en la mirada del poeta, ya que solo así alcanza el calado preciso para desentrañarnos a nosotros.

Los poemas –como podría pensarse– no están organizados según un criterio temporal o estacional, respondiendo a la lógica de que no existe un relato ordenado en los graciosos deslumbres de lo cierto. Esa mezcolanza incide precisamente en desligar la iluminación de un discurso continuo, para resaltar su condición de hecho aislado, único, como corresponde a epifanías que se manifiestan de forma espontánea. «Un hombre solo está mirando a un pájaro / solitario. No hay más. Noviembre» (67), así comienza uno de los poemas en los que el hombre halla consuelo en la contemplación, el ave quizás alza el vuelo y con tan escasa materia nos presenta a los espectadores de esas letras lo inefable, esas cosas que no pueden ser atrapadas en palabras, como los estorninos invernales que la poeta irlandesa Moya Cannon contempló, más que volando, «tirando de alguna arteria desconocida del corazón humano».

Vicoli della memoria
CONCEIÇÃO EVARISTO
Napoli, Tamu, 2023, pp. 210

recensione di Marta Leonesio

Nell'introduzione alla sua terza ristampa di *Vicoli della memoria* – riportata integralmente all'interno dell'edizione italiana a cura di Tamu Edizioni (Evaristo 2023: 25-29) – Conceição Evaristo, parlando di come è nato il romanzo, scrive:

[...] la mia memoria riuscì a trasformare in *fiction* ricordi e dimenticanze delle esperienze che io e la mia famiglia abbiamo vissuto un tempo. [...] Le storie, anche quelle vere, sono sempre inventate nel momento in cui sono trasformate in racconto. [...] Alla base della stesura di *Vicoli* c'è un'esperienza reale che è mia e dei miei cari. [...] Di qui il mio interesse nella ricerca del primo nucleo della narrazione, quello che ha preceduto l'atto stesso di scrivere. Cerco la voce, la parola di chi racconta, per fonderla con la mia (26-27).

In questa affermazione è racchiuso il concetto di *escrevivência*, coniato dalla stessa Evaristo «dalla (con)fusione tra [...] scrittura (*escrita*) ed esperienza vissuta (*vi-vência*)» (25). Il processo di scrittura si configura in questo senso come qualcosa che va molto oltre rispetto alla sola invenzione letteraria basata su fatti reali, dal momento che l'*escrevivência* è «una scrittura che nasce dal quotidiano, dai ricordi, dalle esperienze di vita proprie e del “proprio popolo”» (F. De Rosa - A. Di Eugenio, *Voci amefricane. Contesti, testi e concetti del Brasile. Lessico e antologia*, Alessandria, Capovolte, 2024: 80). La letteratura che ne scaturisce è perciò caratterizzata da una natura che si potreb-

be definire “incarnata”. Questo in quanto le storie, le memorie e, soprattutto, i legami con le proprie radici africane sopravvivono alla cancellazione operata da secoli di politiche di esclusione, schiavitù e sfruttamento – nonostante la presunta definizione del Brasile come di una “democrazia razziale” – grazie alla (r)esistenza di nuove generazioni che le accolgono a partire dai racconti dei più anziani per poi successivamente farle proprie attraverso una rielaborazione scritta. Questo tipo di processo è lo stesso che coinvolge la protagonista di *Vicoli della memoria*.

Il romanzo narra la storia di Maria-Giovane, una ragazzina di tredici anni che vive in una *favela* sul punto di essere sgomberata e nella quale entra in contatto con le vite e i racconti della collettività di quel luogo, ormai destinato alla sparizione. L'esistenza di Maria-Giovane si intreccia infatti con le storie che Zio Totò, Maria-Vecchia, Bontà, Nonna Rita e gli altri *favelados* e *faveladas* recuperano dal loro passato, nel quale hanno affrontato le difficoltà e i dolori di un'esistenza ai margini. La ragazza è un personaggio centrale della vicenda perché è colei che raccoglie dentro di sé queste memorie, confidate a poco a poco da ogni abitante della *favela*, con lo specifico intento di tramandarle in futuro. L'atto del racconto, che si manifesta solitamente a partire dalla scelta degli anziani della comunità di condividere con lei frammenti delle loro vite, ha come caratteristica fondante la reciprocità fra colui che parla e colei che ascolta e,

all'interno di *Vicoli della memoria*, questo è un elemento che ha un valore estremamente importante. Da una parte, infatti, gli anziani come Zio Totò o Bontà sentono la necessità di narrare le loro storie per mantenere vive una comunità ed esperienze, che stanno per essere spazzate via per sempre dalle ruspe dell'impresa edile intenta a sgomberare il territorio della *favela*; dall'altra, invece, Maria-Giovane attua un processo di ascolto attivo per cui ogni racconto viene da lei interiorizzato e diventa un tassello in più per la costruzione della sua identità come frammento di una collettività più grande.

In questo dialogo tra le parti risiede uno dei nodi centrali, riconducibili al concetto di racconto. Infatti, di fronte alla disgregazione di una comunità e allo sconforto per la perdita di tutto quello che si è cercato di costruire in una condizione di precarietà, chi racconta a Maria-Giovane la propria storia – anche se, come Zio Totò, ha ormai perso la speranza di una vita felice – lo fa affidando alla sua giovinezza e alla sua istruzione il proprio desiderio di un futuro migliore, in cui il passato possa ancora vivere nel ricordo. La bilateralità di questo scambio intergenerazionale ha molto a che fare con il concetto di ancestralità: con questo termine non si fa riferimento a un'assetta ricostruzione genealogica delle proprie radici, bensì al recupero delle storie passate, che portano il soggetto ad autodefinirsi e ad autoaffermarsi in relazione ai propri legami ancestrali, proiettandosi al tempo stesso verso il futuro, in una prospettiva di riscatto anche di chi non c'è più. In questo senso è emblematico il discorso che Zio Tatão fa a Maria-Giovane:

Ragazzina, il mondo, la vita, è tutto qui! La nostra gente non ha mai ottenuto praticamente niente. Tutti coloro che sono morti senza realizzarsi, tutti i neri schiavizzati di ieri, tutti quelli teoricamente liberi di oggi, si affrancano per mezzo dell'esistenza di ciascuno di noi che riesce a vivere per davvero, a trovare il proprio posto nel mondo. La tua vita, ragazzina, non può essere solo tua. Molti si libere-

ranno, si realizzeranno attraverso di te. I loro gemiti sono sempre lì (Evaristo 2023: 132).

Dal momento che le storie e le vite passate non sono un mero ricordo astratto, ma un bagaglio emotivo che i giovani accolgono dalle generazioni precedenti, Maria-Giovane sente il peso di questi racconti su di sé. Più volte nel corso dell'opera si chiede infatti come sia possibile sopportare tutta quella sofferenza e quella sensazione di sfiducia per ciò che nel corso dei secoli non è mai cambiato. L'unica soluzione che riesce a trovare è quella di «buttare fuori tutto» (95), ovvero raccontare a sua volta quanto ha ascoltato. Il desiderio di condizione da parte della ragazza è ricorrente nel romanzo: più i racconti e le esperienze vissute aumentano e la comunità fisica della *favela* si disgrega a seguito degli sgomberi, più questa necessità diventa impellente. La realizzazione si manifesta con maggiore forza nel contesto scolastico, dove si mostra apertamente alla protagonista l'attrito fra la realtà della vita all'interno della *favela* e quello che la storiografia ufficiale promuove in merito alla presunta uguaglianza raggiunta da chi era sfruttato e marginalizzato prima dell'abolizione della schiavitù. A questo proposito, è proprio il giorno della lezione sulla liberazione degli schiavi che Maria-Giovane, invitata dall'insegnante a esprimere la propria opinione sull'argomento, per la prima volta immagina di scrivere tutte quelle storie che fino ad allora aveva solamente raccolto:

Conosceva la storia di una *senzala* i cui abitanti non erano ancora stati liberati, poiché le loro condizioni di vita erano pessime. [...] Pensò a Zio Totò. L'insegnante lo avrebbe definito un uomo libero? Pensò a Maria-Vecchia e alla storia di suo nonno. Pensò al proprio nonno, il matto Luísão da Serra. Pensò a Nega Túína, a Filó Gazogênia, a Ditinha. Pensò a Nonna Rita, all'Altra, a Bontà. Pensò ai bambini della *favela* [...]. Era una Storia lunga! Una storia viva che scaturiva da persone reali, dall'oggi, dall'ora. Una sto-

ria molto diversa da quella che leggeva sui libri di testo. Si perse nei suoi pensieri e per la prima volta le venne in mente una cosa: e se un giorno avesse scritto quella storia? Magari sarebbe riuscita a trasportare su carta ciò che era scritto, intagliato e inciso nel suo corpo, nella sua anima, nella sua mente (173-174).

Il confronto con l'ambiente esterno alla *favela* è un passaggio obbligato per sviluppare questo tipo di consapevolezza ma, nel momento in cui la *favela* e i suoi abitanti non esisteranno più, l'idea nella mente di Maria-Giovane diventa un progetto di vita concreto. La morte di Zio Totò porta la ragazza alla definitiva realizzazione che quel luogo molto simile all'inferno, ma che lei sente al contempo come l'unica comunità che abbia mai avuto, è definitivamente scomparso. Con la fine della *favela* si rompono anche i legami umani che fino a quel momento l'avevano animata e che avevano reso quel posto vivo e (r)esistente, nonostante l'invisibilità a cui era stato relegato. Mancando quindi l'elemento della reciprocità che il racconto orale presuppone, Maria-Giovane sente il bisogno di adottare un nuovo supporto per poter ricostruire, almeno idealmente, una collettività che non esiste più, se non nella sua memoria.

La scrittura di queste storie ha però più di una funzione: non crea solamente un legame ideale tra i membri di una comunità non più esistente, mantenendone vivo il ricordo, ma ha anche il pregio di diventare per loro uno strumento di riscatto. Di questo Maria-Giovane, in virtù della sua istruzione e del suo spirito curioso e attento, è profondamente consapevole:

Maria-Giovane un giorno sarebbe andata avanti. Ormai aveva capito quale sarebbe stato il suo strumento: la scrittura. Un giorno avrebbe raccontato, avrebbe liberato e fatto risuonare le voci, i mormorii, i silenzi, il grido soffocato che esisteva in ognuno di loro, che era di tutti. La ragazzina un giorno avrebbe messo per iscritto il discorso della sua gente (201-202).

La ragazza decide quindi di scrivere la storia della sua comunità, parlando di ciascuno singolarmente, per poter dare ad ogni individuo una voce e un'identità, al fine di riscattare le vite di quelle persone che non sono riuscite a farlo da sole. Il racconto scritto diventa per lei uno strumento per opporsi all'invisibilizzazione sociale delle comunità razzializzate, le quali, attraverso una storia che parli di loro, possono riconoscersi come soggetti dopo secoli di oggettificazione da parte della classe dominante. Quella che Maria-Giovane mette in atto è una resistenza ideologica di cui la letteratura è il principale perno. Proponendo storie alternative a quella ufficiale, vengono valorizzati il vissuto e le esperienze delle comunità afrodiасporiche, le quali, radicate dalle loro terre d'origine, schiavizzate e poi marginalizzate, si sono trovate abbandonate da un sistema che continua a sfruttarle senza dar loro il diritto all'esistenza sociale, materiale e letteraria.

Un'azione di questo tipo presuppone un tentativo di riappropriarsi di un campo – quello letterario – in cui per molto tempo è stata in vigore un'unica narrazione che, data la sua natura parziale, ha normalizzato la discriminazione e lo sfruttamento subiti dal popolo nero e indigeno in Brasile. A tal proposito, le studiose Francesca De Rosa e Alessia Di Eugenio (2024: 80) spiegano chiaramente quali siano la natura e il valore della letteratura afrodiscendente, la quale non si configura unicamente come un progetto di invenzione letteraria fine a se stesso, ma è caratterizzata da un obiettivo estremamente preciso di autoaffermazione letteraria e sociale. Conceição Evaristo, tramite la voce di Maria-Giovane, cerca e riesce a esprimere questa importanza del poter raccontare una storia diversa, una «storia viva» (Evaristo 2023: 174) che vuole «rendere visibili quei filamenti di memoria che attingono dal passato le storie antenate» (Di Rosa - Di Eugenio 2024: 25), così da poter rivendicare la presenza nella Storia delle persone nere, in un progetto di resistenza che fa della letteratura un atto politico.

Questa affermazione della propria esistenza da parte della comunità nera e

afrodiáspera, fundamental em um contesto como aquele brasileiro em que ainda vigora uma trilha social que se poderia definir como paraschavista, não é só algo que fala sobre o Brasil de hoje. De quanto em Itália o contesto socio-cultural é muito diverso daquele de que o romance fala, é evidente o fio vermelho que une esta literatura afrodiáspera de Conceição Evaristo a uma literatura afrodescendente – e não só – italiana e europeia: o conceito de margem. O relato do margem, de qualquer maneira, é a história de um sapo e de uma voz diferente, que por muito tempo foram colocados em uma condição de subalternidade e negação. *Vicoli della memoria* é um romance precioso no panorama literário global, justamente porque consegue celebrar o margem não em termos de si mesmo, mas em termos de resistência

(Evaristo 2023: 13). Em tal sentido, Evaristo é capaz de representar o contesto da *favela* resistente e as pessoas que a habitam não só como uma fiktio literária finalizada a si mesma, mas como algo vivo e com o qual é fácil se empaticar. Isto porque a autora mostra os seus personagens na sua humanaza – em particular na sua complexidade emocional – mostrando como as diferentes perspectivas e reivindicações pessoais desabrocham sentimentos que todos, antes ou depois da vida, experimentam: impotência, raiva, alegria, surpresa, etc. Esta perspectiva nova e mais complexa da alteridade coloca o leitor diante do «perigo de uma única história» (C. Ngozi Adichie, *Il pericolo di un'unica storia*, Turin, Einaudi, 2020), no qual é fácil incorrer no interior do mundo globalizado e sujeito a migrações em que vivemos, onde os referentes culturais do outro são muitas vezes diferentes dos nossos.

La rosa incómoda. Lecturas e identidades femeninas en la literatura contemporánea

ELIA SANELEUTERIO TEMPORAL Y MANUEL VALERO GÓMEZ (EDS.)

Albolote, Editorial Comares, 2024, pp. 198

reseña de Erica Lacanna

La rosa incómoda (2024) es una colección de estudios críticos editada por Elia Saneleuterio Temporal y Manuel Valero Gómez. Elia Saneleuterio Temporal es profesora titular de Didáctica de la Lengua y la Literatura en la Universitat de València, donde dirige el grupo de investigación TALIS y es miembro de PoGEsp. Por su parte, Manuel Valero Gómez es profesor, crítico y poeta, y actualmente ejerce como docente e investigador en la Universidad Internacional de Valencia. El volumen, publicado por Comares, se estructura en tres bloques temáticos que agrupan quince contribuciones de académicos internacionales:

- I. Personajes e identidades en las narrativas femeninas actuales;
- II. Cambio, compromiso y afectividad en las poetas iberoamericanas de ayer y hoy;
- III. Aula y literatura infantil y juvenil para la educación.

El creciente interés en las obras de autoras de diferentes géneros y épocas, así como la necesidad de dar visibilidad a sus aportaciones, constituye el eje central de esta obra. Como bien apuntan los editores del volumen, cuyo título alude a un poema de Ángela Figuera Aymerich, la intención del libro es la de ofrecer una revisión crítica del canon literario que incorpore la componente femenina. Esta colección de trabajos no solo ilumina la vasta gama de identidades femeninas que se observan en la literatura contemporánea, sino que también ofrece un valioso espacio de discusión y análisis para la crítica literaria, contribu-

yendo a una comprensión más inclusiva y completa del panorama literario.

En cuanto al primer bloque, en el capítulo 1, Amarilis Hidalgo De Jesús se centra en la figura de la Colombina (A. Freilich, *Colombina descubierta*, Barcelona Planeta, 1991) y, en lugar de contraponerla a la de Cristóbal Colón, examina las diferentes facetas de su personaje y su identidad en el marco de la conquista colonizadora del continente americano. Sonja Sevo es autora del segundo capítulo y explora temas interrelacionados como la maternidad –su rechazo y sus efectos–, el adulterio, la conexión entre el cuerpo y la muerte, y el amor lésbico. El tercer capítulo trata de *Los Argonautas* de Maggie Nelson y su autora, Costanza Ternicer Espinosa, estudia el marco y la microhistoria del libro, centrándose en Harry, personaje transexual, en sus relaciones y en un autocensurado deseo de maternidad. Por lo que se refiere al cuarto capítulo, María José Codes aborda el tema de la migración con referencia al espacio, subrayando el estrecho vínculo entre paisaje, emociones tristes e inmigración. Finalmente, Basilio Pujante Cascales, reconoce a Virginia Woolf como referente parcial de la literatura contemporánea neorrural, que incluye la presencia del pueblo y de un hombre misógino, los sentimientos de soledad, marginalización y el desahogo de los animales.

Con respecto al segundo bloque, el sexto capítulo de Mutsuko Komai se centra en los pájaros a partir de los poemas de María Eugenia Vaz Ferreria y de Alfonsina Stor-

ni: además de su simbología vinculada a la libertad y la esperanza, en los poemas de la primera poeta remiten al canto y a la errancia, mientras que en los de Storni son reveladores de la verdad. Por su parte, en el ensayo «Madre-tierra, madre cósmica en el pensamiento intelectual de Gabriela Mistral», María José Jorquera Hervás describe lo femenino asociado a la tierra y a la fertilidad, dando a la maternidad una dimensión tanto íntima como social y espiritual de los “hijos de América”. En el octavo capítulo, Isabel Navas Ocaña rinde homenaje a la amistad entre Josefina de la Torre y la Generación del 27, grupo que sigue recuperando y celebrando su figura, consagrándose no solo como los «amigos de entonces» (Navas Ocaña 2024: 91). El noveno capítulo, titulado «La afectividad lesbica en la poética de Elvira Sastre, Andrea Heb y Sara Torres: una propuesta para el aula de secundaria y bachillerato», de Isabel Logroño Carrasco, presenta magistralmente una estrategia pedagógica inclusiva para despertar en los estudiantes de secundaria y bachillerato un mayor interés por la poesía. Para ello, selecciona poemas amorosos contemporáneos que exploran la diversidad sexual con un lenguaje cercano y guarda los resultados a través de unos formularios de Google. En el décimo capítulo, Manuel Valero Gómez y Elia Saneleuterio ofrecen un análisis detallado de la obra de Francisca Aguirre y de la crítica literaria sobre ella. Destacan la visión de la autora, quien consideraba la escritura como un medio de protección y refugio, y su relevancia en la literatura por «la expresión genial y el pensamiento lúcido» (Valero Gómez, Saneleuterio 2024: 135).

El tercer bloque empieza con una mirada a la literatura juvenil actual con *El efecto Frankenstein* de Elia Barceló, destacando cómo la representación femenina de Nora construye su identidad usando como molde de la sociedad en la que vive. Por eso, busca analogías con el mito y el siglo XVIII, en el que está basada la novela *Frankenstein* de Mary Shelly. A continuación, Olvido Andújar Molina, en «Las mujeres que elegan mal y su proyección didáctica en tres cuentos de Ana Cristina Herreros», iden-

tifica los puntos en común entre las protagonistas de estas historias, víctimas de la violencia, y analiza las malas elecciones de los maridos con una clara finalidad educativa. El decimotercero capítulo, «Aproximación a una lectura identitaria en el valor de lo afro en cuentos infantiles de mujeres afrodescendientes contemporáneas: caso de *La muñeca negra*, de Mary Grueso Romero, y *Cuentos de Olofi*, de Teresa Cárdenas Angulo» de Ozoukouo Léa N'Drin, ofrece una perspectiva diferente a partir de estas obras. Gracias a *La muñeca negra* se subraya la importancia de que los niños afro encuentren referentes con los que identificarse en la literatura en una fase de crecimiento donde el menor descubre su identidad y podría no encontrarlos. En el decimocuarto capítulo, «De niñas y monstruos: identidad, empoderamiento y sordera en la narrativa de Namina Forna», Andrea Burgos-Mascarell analiza la incorporación de lo “monstruoso” como un principio subversivo en la protagonista de *The Gilded Ones* (o *Los Dorados*) de Namina Forna. De hecho, Deka se enfrenta a una sociedad distópica y patriarcal en la que su pertenencia al mundo LGTBIQ+ no está permitida y, por lo dicho, se siente una *outsider*. Para finalizar, Lucía Rodríguez-Olay cierra el volumen volviendo a la literatura juvenil y a los géneros, enfocándose sobre el *Diario de Greg* y el *Diario de Nikki*, respectivamente, de Jeff Kinney y de Rachel Renée, observando el riesgo potencial de que se promuevan estereotipos patriarcales entre los niños.

A modo de conclusión, *La rosa incómoda* es una obra crítica que se inserta transversalmente en la literatura dando voz a lo femenino, cubriendo el siglo pasado hasta autoras *millenials*. Se trata de un trabajo cohesivo y que adopta una perspectiva múltiple, editado con gran esmero por Elia Saneleuterio y Manuel Valero Gómez. Podría resultar útil tanto para profesores de secundaria, por su valor educativo, como para jóvenes investigadores y apasionados de estudios de género.

Estética de la modernidad

LUIS BELTRÁN ALMERÍA

Madrid, Cátedra, 2025, pp. 318

reseña de Simone Cattaneo

Luis Beltrán Almería, desde siempre, ha acostumbrado a quienes leen sus obras al reto de enfrentarse a una mirada que intenta abarcar los fenómenos humanos a una escala temporal muy grande –según una óptica afín a la del sociólogo Norbert Elias–, evidenciando aquellas constantes culturales que, como vetas de un yacimiento, recorren la humanidad desde la prehistoria hasta nuestros días. Sin embargo, la ambición y la dificultad de esta tarea cuajan en unos estudios estructurados de manera rigurosa –casi esquemática– y escritos en una prosa que rehúye cualquier oropel para, incluso mediante la reiteración de conceptos clave, resultar extremadamente claros en su desarrollo y deslumbrantes en la perentoriedad de sus conclusiones que, a menudo, suscitan reacciones encontradas, síntoma este último de un pensamiento original que aborrece las modas del momento y el estancamiento intelectual para invitar al debate y a la reflexión. Los que se acaban de describir son rasgos compartidos por los libros *Estética de la risa: genealogía del humorismo literario* (2016), *Genus: genealogía de la imaginación literaria. De la tradición a la Modernidad* (2017), *Estética de la novela* (2021) y, obviamente, *Estética de la Modernidad* (2025) que, como anuncia escuetamente el mismo título, pivotea alrededor de dos conceptos polifacéticos y escurridizos, pero que el autor sabe delimitar dentro de unas coordenadas diáfanas que brindan al lector unos sólidos puentes teóricos para orientarse a lo largo del volumen.

La Modernidad eclosionaría alrededor de 1800 y todavía estaría vigente (Beltrán Almería 2025: 21-22), marcando un cambio radical en la concepción del universo por parte del ser humano, quien pasaría de una ingenuidad natural que delegaba todas las responsabilidades en Dios o en reyes y tiranos a la compleja sensibilidad de un mundo autoculpable, en el que el hombre se erige en juez y parte y asume también el riesgo de la autodestrucción (32-33). Esto conlleva el paso de una sociedad colectiva a otra igualitaria e individualista, en la que se sustituye la religión por las ideologías, las cuales fomentarían la creación de nuevas barreras sociales. Dicha evolución se debe a un proceso natural de crecimiento cultural que, de modo similar al orgánico, no puede ser interrumpido ni revertido y nos obliga a un avance imparable –esta quizás sería una muy acertada definición de lo que es el progreso en un sentido amplio, desligándolo del científicismo y de la inmediatez tecnológica–. Paradójicamente, esta propensión innata causaría una ruptura con la naturaleza y se asistiría a la quiebra del pensamiento unitario premoderno a favor de una perspectiva sectorial que fomenta el multiplicarse de disciplinas específicas (25). El Derecho pondría luego las bases para la realización de dos grandes aspiraciones, la igualdad y la libertad, que determinarían, respectivamente, la disolución de los vínculos sociales –abocando al hombre al aislamiento y, por ende, al individualismo– y la «relajación de la tradición y de sus valo-

res» (p. 28). De ahí que la cultura moderna se convierta en el «instrumento de cohesión esencial de las sociedades avanzadas» (29) –en el que se fusionan la oralidad primitiva y la escritura histórica–, fundamentado en las señas de identidad, solo aparentemente contradictorias, de la universalidad, la manivisividad y la diversidad (29).

La estética, por su parte, pasada por el tamiz de los ensayos de Friedrich Schiller «Sobre la gracia y la dignidad» y «Sobre poesía ingenua y poesía sentimental», publicados entre 1793 y 1795, se aleja del concepto superficial y coyuntural de “belleza” –que poco o nada tiene que ver con la función del arte y queda limitado a la paraestética– para convertirse en una herramienta que permite situar una obra individual en la secuencia de géneros y regímenes estéticos que le corresponden dentro de la cadena cultural que va de los orígenes al presente, prestando atención a aquellas formas interiores que enlazan las generaciones pasadas y futuras y que hacen del artefacto artístico un medio para la reflexión y no para el disfrute hedonístico (50).

Una vez asentados los dos polos que constituyen los ejes de su pesquisa, solo hace falta ponerlos en relación y razonar sobre cuál sería la estética peculiar de la Modernidad. Aquí, en el terreno del arte, entran en juego dos sectores que, si bien parecen marcar distancias el uno respecto al otro, en el fondo, aspiran a fundirse: el académico y el popular (63). De hecho, cada uno sería reflejo de una tendencia distinta: el primero ambicionaría a aceptar el desafío de la modernidad, mientras que el segundo se conformaría con entretenér a las masas. Se resumen así las tensiones que vertebran la sociedad individualista actual que, no por nada, está sujeta a las leyes del mercado, ámbito en el que se ve claramente cómo chocan y se imbrican esas orientaciones de signo contrario. Dentro del devenir artístico se pueden destacar los intentos por diferenciar algunas etapas, caracterizadas por los conceptos de “realismo”, “vanguardismo” y “modernismo”, los cuales, en opinión de Beltrán Almería, funcionarían solo si se aplicara una mirada cercana y se

inscribieran en un lapso temporal de breve duración, descuidando otros aspectos más relevantes que evidenciarían los elementos de continuidad entre ellos y con el pasado (70). Se trata de un error parecido al que, en general, se comete a la hora de distinguir entre modernismo y posmodernismo, enfatizando el escepticismo de este último como un estadio superior de la conciencia (71). Por el contrario, para brindar una prueba de ese diálogo ininterrumpido se retoman las teorías de Auerbach, para quien «[el] modernismo [...] se guía por el mismo criterio del realismo; esto es, ver el presente como historia. Pero lo hace con una nueva fórmula: la fusión de la historia y la ficción» (79).

No obstante, para el autor, la verdadera estética moderna –en absoluto reñida con el realismo– que domina los siglos XIX, XX y –quizás– también el XXI, sería el simbolismo, porque es «la estética de fusión de las estéticas premodernas y de la hegemonía de la fórmula del grotesco: humorismo + hermetismo + didactismo» (82). A la hora de interrogarse sobre cuáles son los símbolos que ha pergeñado la Modernidad, y centrándolo su escrutinio en la novela en cuanto género más receptivo, llega al siguiente resultado, que admite ser provisional: «La infancia, la aventura, el viaje, la educación, el infierno y la ciudad, lo demoníaco, el humorismo tragicómico, el hombre inútil, el andrógino –que concibo como la nueva mujer–» (92). Todos ellos, para más señas, actuarían como puentes privilegiados entre el alta y la baja cultura, imponiéndose a nivel popular.

Luis Beltrán Almería vuelve entonces a centrarse en los tres pilares de carga de la estética moderna mencionados anteriormente: el humorismo, el hermetismo y el ensimismamiento. Fiel al magisterio de Bajtín y a un extremado rigor que no contempla inexactitudes o soluciones cómodas, se dedica a buscar una definición satisfactoria de la categoría “risa” en una tentativa clarificadora que muestre su popularidad entre alegría y crueldad, extremos sobre los que se asienta el devenir de la humanidad (103) que, por razones de super-

vivencia, se ha aferrado a la creación verbal como elemento de cohesión y de resistencia frente a las adversidades. De ella surgiría el grotesco puro que, en la Modernidad, se escindiría entre «el grotesco de la fantasía y el grotesco realista» (108), demostrando así los vínculos con una etapa prehistórica de la que todavía pervive un “simbolismo tradicional” que se fraguó gracias a esa estética fundacional anclada en la oralidad y cuyas repercusiones en lo humorístico pueden verse en Goethe, Dostoievski, Kafka, Zúñiga, etcétera. El hermetismo, en cambio, sería la cara opuesta a la de la risa y se remontaría a una concepción del universo como escenario de un combate eterno entre el bien y el mal en tanto que fuerzas suprahistóricas (118-119). Su enraizamiento en la época moderna podría depender de tres hipótesis: se configuraría como una reacción frente al progreso industrial y a sus consecuencias; sería un legado del influyente pensamiento de Emanuel Swedenborg –o de Platón– y, finalmente, cabría la eventualidad de que, según lo sugerido por Marshall McLuhan, surgiera de una vuelta a una cultura y una imaginación en las que prima lo oral (119-121). Precisamente sobre esta última conjeta se rige *La estética de la Modernidad*, en cuyas páginas se insiste en la unidad indisoluble entre ética y estética que puede comprobarse, por ejemplo, en los escritos de Dostoievski, Tolstói, Kafka, Unamuno, Mann, Joyce y Calvino. El concepto orteguiano de “ensimismamiento”, además, ayudaría a comprender mejor el de “autoficción”, tan traído y llevado en la Modernidad, puesto que sería una de sus posibles concreciones en el ámbito artístico, reflejo del anhelo de aislamiento de un sujeto sumido en un ambiente que le obliga a una constante proyección pública y en el que, consecuentemente, se hace imprescindible la construcción de una imagen privada que, sin embargo, puede publicitarse, en un juego de espejos narcisista impulsado por la inseguridad de un individuo en busca de una verdad que le permita afirmarse frente a sí mismo y a los demás (130-132). Justo en la edificación de una identidad pretendidamente inquebrantable, la duda espolea a la

creación de «unos símbolos y un discurso que calme la ansiedad del vacío y que [...] ofrezca la ilusión de inmortalidad» (134). No extraña pues que en semejante contexto abunden las “novelas ensimismadas” porque, a pesar de ser un fenómeno difuso, es en dicho género donde ha cundido con más firmeza. Productos emblemáticos de esta argamasa estética entre humorismo, hermetismo y ensimismamiento serían dos figuras inéditas que aparecen reiteradamente en las obras pergeñadas durante el período que abarca el estudio que nos concierne: el hombre inútil y el andrógino (138-151).

Para que todo lo expuesto hasta ahora no se quede en unos simples postulados teóricos –si bien apuntalados por medio de referencias concretas– y para demostrar la operatividad del enfoque propuesto, en el cuarto capítulo se ofrece un número considerable de lecturas críticas aplicadas a aquellos que se definen como «simbolistas modernos» (161), desde Iván Turguénev hasta Dionisio Cañas, pasando por Fiódor Dostoievski, Antón Chéjov, Italo Calvino, Juan Eduardo Zúñiga, Luis Mateo Díez, Manuel Longares y Luis Landero. Aprovechando el extenso panorama trazado, y quizás para reincidir en la necesidad de considerar la estética como un *continuum* que atraviesa la historia del ser humano, en la sección final del volumen se resaltan algunas categorías premodernas que –aunque adaptadas a las nuevas circunstancias históricas, sociales y culturales– siguen vigentes y son insoslayables a la hora de analizar cualquier producto artístico: el viaje, el idilio –aquí cabe destacar las agudas y bien argumentadas reflexiones sobre los nexos entre éste y los nacionalismos actuales (287-294) que, de paso, si todavía hiciera falta, invalidan cualquier crítica con respecto a un supuesto exceso de abstracción en la labor del autor– y las costumbres.

El ensayo *Estética de la modernidad* produce en quien lo lee –sobre todo si se ha amoldado durante años a las lógicas académicas que invitan a ocuparse de un terreno de investigación bien acotado– una sensación de mareo, como cuando, después de fijar intensamente un punto cercano a los

ojos, se levanta la cabeza y cuesta adaptar la mirada a un paisaje que, de repente, se despliega a lo largo del horizonte. La primera impresión es la de no distinguir los detalles, de encontrarse delante de un conjunto de manchas que no permite apreciar las peculiaridades del entorno, pero solo hace falta tener paciencia y contar con alguien capaz de indicar con exactitud los accidentes orográficos y las huellas antrópicas para entender a fondo las conexiones y las transformaciones de esos lugares. Beltrán

Almería, en su disección de la Modernidad, hace algo parecido y logra ir más allá tanto del esteticismo retórico como del culturalismo –o del “nuevo historicismo”– (151-156) y nos recuerda que, de vez en cuando, es saludable desperezarse intelectualmente y abandonar nuestra miopía, aunque, eso sí, no todo el mundo goce de su habilidad y sus conocimientos para revisar a contrapelo y a vista de pájaro la historia de la humanidad a partir de su evolución estética.