

PAULA BARBA GUERRERO, ED.

**NARRAR LA HERIDA
DEUDAS CON LA MEMORIA
EN LA NARRATIVA CONTEMPORÁNEA
DE MUJERES**



PUV
UNIVERSITAT
DE VALÈNCIA

NARRAR LA HERIDA

DEUDAS CON LA MEMORIA EN LA NARRATIVA
CONTEMPORÁNEA DE MUJERES

Biblioteca Javier Coy d'estudis nord-americans

<http://www.uv.es/bibjcoy>

Directora
Carme Manuel

NARRAR LA HERIDA

DEUDAS CON LA MEMORIA EN LA NARRATIVA
CONTEMPORÁNEA DE MUJERES

Paula Barba Guerrero, ed.

Este volumen se enmarca en el programa «Narrar para reivindicar: genealogías literarias en femenino ante un mundo en crisis» (31-10ACT-23), dirigido por la Dra. Míriam Borham Puyal, de la Universidad de Salamanca, y financiado por el Instituto de las Mujeres mediante la convocatoria de subvenciones públicas destinadas a la realización de postgrados de estudios feministas y de género y actividades del ámbito universitario relacionadas con la igualdad para el año 2023.

Asimismo se encuadra en las actividades del Grupo de Investigación Reconocido Intersecciones: Literatura, Arte y Cultura en el Limen (iLAC) de la Universidad de Salamanca y del proyecto «¿Narrar la resiliencia para conseguir la felicidad? Hacia una narratología cultural» (PID2020-113190GB-C22), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación.



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional.

1ª edición de 2025

Reservados todos los derechos

Prohibida su reproducción total o parcial

ISBN: 978-84-1118-563-9 (papel)

ISBN: 978-84-1118-564-6 (ePub)

ISBN: 978-84-1118-565-3 (PDF)

DOI: <https://doi.org/10.7203/PUV-OA-9788411185653>

Corrección: Xavier Llopis

Imagen de la cubierta: Sophia de Vera Hóltz

Diseño de la cubierta: Celso Hernández de la Figuera

Publicacions de la Universitat de València

<http://puv.uv.es>

publicacions@uv.es

Edición digital

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN. HERIDAS DE MEMORIA EN LA NARRATIVA CONTEMPORÁNEA DE MUJERES <i>Paula Barba Guerrero</i>	9
---	---

I

HEREDAR LAS CRISIS. LA ETNICIDAD EN LA MEMORIA CULTURAL NORTEAMERICANA

CAPÍTULO 1. DEUDAS PENDIENTES O <i>WHAT WE LOSE</i> : ZINZI CLEMMONS SOBRE EL LEGADO MATERNO COMO UNA CUESTIÓN ESTRUCTURAL <i>María Jennifer Estévez Yanes</i>	21
CAPÍTULO 2. «SEGUIR SIENDO UN PROBLEMA»: EMANCIPACIÓN Y RESILIENCIA FEMENINA EN <i>THE NIGHT WATCHMAN</i> (2020) DE LOUISE ERDRICH <i>Celia Cores Antepazo</i>	37

II

ENCARNAR CONFLICTOS. LA CRISIS DEL TESTIMONIO Y LA NARRACIÓN DEL TRAUMA

CAPÍTULO 3. NARRAR LA HUIDA DEL HORROR: MEDIACIONES DE LA GUERRA A PARTIR DE MARÍA LUISA ELÍO Y LUCÍA SOULLIER <i>Daniel Escandell Montiel</i>	57
CAPÍTULO 4. «A TRAVÉS DE LOS CUERPOS ATORMENTADOS DE LAS MUJERES»: LA POESÍA DE TESTIMONIO Y LOS POEMAS CENSURADOS DE ANA BLANDIANA <i>Viorica Patea</i>	69
CAPÍTULO 5. NARRAR PARA VISIBILIZAR: LA VISIÓN DE CLEMANTINE WAMARIYA SOBRE EL GENOCIDIO DE RUANDA <i>Sara Casco-Solís</i>	89

III
REESCRIBIR EL PASADO. EL MITO EN CRISIS
DESDE UNA PERSPECTIVA INTERSECCIONAL

CAPÍTULO 6. RECODIFICAR A LA NUEVA MUJER: TRANSGRESIONES FANTÁSTICAS
EN LA LITERATURA NEOVICTORIANA

Ana Tejero Marín 105

CAPÍTULO 7. LOLITAS INTERMEDIALES: RESIGNIFICAR EL MITO EN LA CANCIÓN
POP DE LANA DEL REY Y BELÉN AGUILERA

Alejandro Sánchez Cabrera 117

INTRODUCCIÓN

HERIDAS DE MEMORIA

EN LA LITERATURA CONTEMPORÁNEA DE MUJERES

PAULA BARBA GUERRERO
Universidad de Salamanca

Debido a la implementación de políticas neoliberales durante las últimas décadas del siglo xx y a la consolidación de una globalización compleja que se extiende hasta nuestro presente, se han establecido nuevos paradigmas sociales que alteran la relación entre la sociedad civil y el Estado, facilitando la proliferación de mecanismos de exclusión cultural y política (Duménil y Lévy, 2011; Schaeffer, 2022). Desde la configuración de nuevas fronteras invisibles y concéntricas (Balibar, 2004: 111) hasta la fortificación —y simultánea negación— de violencias pasadas, las primeras décadas del siglo xxi se han caracterizado por un incremento de crisis sociales interrelacionadas: crisis migratorias, culturales, económicas, políticas, crisis del Estado de bienestar, conflictos bélicos, crisis humanitarias, sanitarias, ambientales, etcétera.¹ No sorprende, por tanto, que estudios académicos recientes califiquen el presente como ‘la era de las crisis’, destacando la ubicuidad de estos conflictos y las transformaciones políticas como ejes vertebradores de los nuevos modelos sociales del siglo xxi.

Esta necesidad y aceleración del cambio social en las micro y macroestructuras de las sociedades modernas ha conllevado notables dificultades y retrocesos en materia de género, pues, como indica Judith Butler (2024), los efectos del neoliberalismo han consolidado los sentimientos antifeministas de ciertos grupos conservadores, así como una serie de reacciones públicas contra los estudios y las políticas de género. De igual modo, diversos estudios feministas han demostrado cómo la adopción de ideologías neoliberales ha facilitado una redistribución de responsabilidades sociales que afectan significativamente a las mujeres. Concretamente, la ideología neoliberal permite que el Estado abandone su compromiso con el bienestar de los ciudadanos y delegue dicha responsabilidad en cada individuo (Brown, 2006), lo que resulta en regímenes de inequidad y precariedad que determinan, en particular, las dimensiones de la vida social de comunidades históricamente precarizadas (Giroux, 2015: 20-21).

¹ Cabe señalar que entre estas crisis también se encuentra la pérdida del sentido de comunidad, que se ve sustituido por un fuerte individualismo y por la comercialización neoliberal de, por ejemplo, los cuidados o la hospitalidad (Manzanas y Benito 6).

La inevitable adaptación a esta «cotidianidad de la crisis»,² como la denomina Lauren Berlant (2011: 81, 196), plantea una infinidad de retos en el presente, que abarcan desde la dificultad para explorar nuestra afectividad íntima desde parámetros no neoliberales hasta la problemática de escapar de modelos prefigurados de subjetividad femenina. Reclamar una diversidad y una autonomía de representación se vuelve, así, una demanda necesaria y legítima en la actualidad, especialmente como vehículo para reivindicar los efectos de la «heterogeneidad de un espacio global»³ plagado de contradicciones que fomenta la explotación de la diferencia (Mezzadra y Neilson, 2012: 59).⁴

Si partimos del reconocimiento de estas diversas crisis, este volumen busca indagar en las dificultades para representar los retos a los que se enfrentan las mujeres de nuestro tiempo. Para ello, *Narrar la herida: deudas con la memoria en la narrativa contemporánea de mujeres* parte de la premisa de que existe en la literatura contemporánea de mujeres un interés por abordar la crisis de representación a la que se enfrentan las mujeres, registrando un deseo de recuperar experiencias pasadas y presentes que permitan romper con las imposiciones de la feminidad normativa para reivindicar la individualidad de autoras con voz propia. Para ello, los distintos capítulos que conforman este volumen se articulan en torno al concepto de *deuda con la memoria*, que sirve para expresar la necesidad de revisar la representación cultural y literaria de mujeres mediante el estudio de reescrituras que reclamen «reconocimiento» (Felski, 2008: 12-17) y reparación de estas *heridas* de representación.

DEUDAS CON LA MEMORIA: NARRATIVAS DE MUJERES, MUJERES EN LA NARRATIVA

Al igual que el discurso social, la narrativa de mujeres ha participado históricamente de una «jerarquía de credibilidad conjugada en base al género»⁵ (Gilmore,

² «crisis ordinarieness». Todas las citas procedentes de obras en inglés han sido traducidas al castellano por la autora de esta introducción.

³ «heterogeneity of global space».

⁴ Si bien este volumen, por su extensión, no puede aspirar a cubrir un abanico más amplio de esta crisis de representación, sí que reconoce, en línea con las teorizaciones de Kimberlé Crenshaw, Kehinde Andrews y Annabel Wilson, entre otros, que los distintos ejes de opresión interseccional que actúan para controlar y marginalizar al sujeto no pueden interpretarse como categorías separadas, entendiendo la identidad de género como una codificación plural, compleja y heterogénea (2024: 193-194). La referencia a la diferencia debe entenderse desde esta perspectiva interseccional, como un reconocimiento de la diversidad de experiencias y expresiones identitarias que se enfrentan a las imposiciones de la globalización.

⁵ «gendered hierarchy of credibility».

2023: 2). En este sentido, algunos modos literarios han facilitado una constitución opresiva de la feminidad a lo largo del tiempo, reproduciendo estereotipos que son el resultado de un poder social y político que, como aclara Judith Butler, no solo afecta al sujeto al subyugarlo desde fuera, sino que también conforma y constituye su subjetividad desde dentro (1997: 2), mediante un deseo de pertenencia y reconocimiento frente a la amenaza de un potencial borrado de la vida social colectiva. Contra el discurso público que reafirma la norma, la memoria subjetiva se erige como un pilar sobre el que reclamar una individualidad, una voz y una existencia propias.

En su introducción «Practicing Feminism, Practicing Memory», Marianne Hirsch alude al borrado colectivo de experiencias de mujeres para abogar por una resignificación del concepto de *movilización del recuerdo* (2019: 2-3). Hirsch explora el significado convencional de *movilización* en su acepción más bélica y lo entrelaza con un uso partidista y punitivo de la memoria colectiva. Al integrar el género en la movilización del recuerdo, la autora rechaza esta primera visión del recuerdo como elemento de venganza y defiende una activación de la capacidad subversiva de la memoria que permita visibilizar la negligencia de representación a la que se enfrentan algunas mujeres al tratar de expresar sus recuerdos y experiencias. Esta manera de proceder resulta particularmente necesaria a la hora de narrar recuerdos resultado de violencia interpersonal y estructural, pues, como anticipa Jenny Edkins, la memoria en estos contextos tiende a concebirse como una realidad irrepresentable e inexacta para evitar nombrar el agravio y ofrecer justificaciones por la herida (2003: 176).

La necesidad de recuperar el relato resulta especialmente significativa en el panorama sociopolítico actual, pues, como aclara Marianne Hirsch,

[e]n un contexto en que la transmisión histórica se ve frustrada por el desplazamiento de las fronteras nacionales, la realineación de las orientaciones políticas y el cuestionamiento, el borrado y el olvido de las historias . . . quienes sobreviven transmiten a sus descendientes mucho más que recuerdos dolorosos de tiempos de guerra. Sus preocupaciones y necesidades, el trauma y el duelo se intensifican debido a las posibilidades limitadas de reconocimiento a su alcance tras décadas de impunidad, negación política y polémica. (2022: 24)⁶

⁶ «In a context in which historical transmission is short-circuited by shifts in national borders, the realignment of political orientations, and the contestation, erasure and forgetting of histories . . ., survivors transmit more than memories of wartime suffering to their descendants. Their anxieties and needs, their trauma and mourning, are compounded by the limited possibilities of recognition that exist after decades of impunity, political denial, and contestation».

En su estudio, Hirsch localiza un sentido de *deuda* con la memoria colectiva que requiere de la descentralización crítica del pasado para enmendar la negación y el olvido históricos. En cierto modo, su teorización implica la movilización del recuerdo individual como un mecanismo para dejar atrás el relato principal de la nación. En consecuencia, pagar las deudas que mantenemos con la memoria histórica supone un acercamiento a lo que Paul Jay denomina «el giro transnacional en la producción literaria»,⁷ que se refiere a la elaboración de enfoques críticos en torno a las intersecciones entre la literatura, la cultura y la globalización que, de un modo u otro, informan y motivan nuevas representaciones en la narrativa contemporánea (2010: 176).

Esta evolución crítica hacia la descentralización de los estudios literarios ha sido analizada, entre otros, por Shelley Fisher Fishkin, quien en el contexto concreto de los estudios norteamericanos determina que la tarea fundamental de la crítica del presente no es sino impulsar un giro hacia lo transnacional, relegando el estudio de las narrativas del Estado-nación a un segundo plano (2005: 5) para dar respuesta a la crisis de representación del presente.⁸ Esta transformación implica adoptar una perspectiva bifocal que reconozca la relación dicotómica entre lo global y lo local como un medio para «expresa[r] contradicciones y tensiones entre las fuerzas constitutivas del presente» y poder comprender así el impacto de lo global en situaciones locales (Cvetkovich y Kellner, 1997: 1-2).⁹ En la crítica más reciente, esta correlación de crisis particulares y globales se teoriza como una «policrisis global», un término que confirma cómo la confluencia de múltiples sistemas globales resulta en crisis que se concatenan, interactúan y se sincronizan (Lawrence et al., 2024: 6), lo que marca significativamente nuestro día a día.

Ante la omnipresencia de lo crítico, este volumen aboga por estudiar el papel de mecanismos de escucha colectiva y otros modos de reparación, recuperación y reconocimiento para generar visiones alternativas de comunidad. Los capítulos que componen el volumen distinguen esas «impresiones» que según Ahmed configuran un sentir colectivo (2004: 27), reflexionando sobre los usos subversivos del lenguaje (Lukic, 2014: 45) en entornos transnacionales para teorizar subjetividades atravesadas por la otredad, en línea con las investigaciones de Kelly Oliver (2001: 7). Se ofrece, en consecuencia, un corpus compuesto de diversos géneros de representación del yo que van más allá del testimonio tradicional —entendido como

⁷ «the transnational turn in literary production».

⁸ No debe olvidarse que esta crisis del presente no es contemporánea, pues, como sugiere Silvia Schultersmandl, la historia de la literatura norteamericana (entre otras) presenta representaciones ambivalentes de subjetividad transnacional a través de su historia (2021: 1-2).

⁹ «Dichotomies, such as those between the global and the local, express contradictions and tensions between crucial constitutive forces of the present moment».

un acto de reconocimiento que Terry Eagleton relaciona con la veracidad fática (2002: 85-86)— para comprender y ampliar el rol de las mujeres en la narrativa contemporánea y el valor de la narrativa contemporánea contradiscursiva escrita por mujeres. Este acercamiento crítico a *otras* historias ofrece reflexiones críticas y literarias sobre la «proximidad» desde las que rechazar regímenes interseccionales de inequidad impuestos a lo largo del tiempo (Berlant, 2022: 11).

Las aportaciones que conforman este libro por tanto examinan narrativas que desafían retóricas de homogeneización y ahondan en la dificultad de enfrentar imposiciones narrativas, sociales, culturales y políticas para ofrecer una nueva interpretación de realidades exiliadas al olvido colectivo. Así, los capítulos que integran este volumen se aproximan a esas deudas con la memoria que mantenemos hoy en día para reclamar el potencial afirmativo de la literatura de mujeres que, frente a la eliminación pública de sus experiencias, alzan la voz para hacer su realidad visible, invocando una esperanza que, como indica Sara Ahmed (2017: 2), ofrece posibilidades de cambio y transformación social.

CONTAR LAS CRISIS CONTEMPORÁNEAS:

VOCES DE MUJERES ANTE LOS RETOS DE NUESTRO TIEMPO

Las aportaciones de este volumen buscan registrar expresiones y experiencias de género desde una perspectiva plural e interseccional, al tiempo que abordan diferentes contextos históricos y culturales y diversos momentos políticos. Para ello, escapan de la hegemonía canónica literaria al explorar trayectorias de mujeres que narran vivencias para reivindicar realidades socavadas.

Para abordar esta recuperación de la experiencia desde la diversidad geográfica y filológica necesaria, este volumen se divide en tres secciones. La primera presenta una lectura plural de las herencias contemporáneas de crisis culturales del pasado en el contexto de los Estados Unidos. En línea con las teorías de Ron Eyerman (2001), Marianne Hirsch (2008) o Michelle R. Jacobs (2023), las contribuciones de este primer apartado abordan el recuerdo como un elemento generador de crisis de reconocimiento desde el que visualizar las heridas de un pasado marcado por la violencia y sus ramificaciones presentes. El capítulo de María Jennifer Estévez Yanes, «Deudas pendientes o *What We Lose*: Zinzi Clemmons sobre el legado materno como una cuestión estructural», aborda esta premisa analizando las herencias traumáticas de las mujeres afroamericanas. Centrándose en las experiencias de pérdida y vulnerabilidad de la protagonista de Clemmons, Estévez Yanes teoriza el recuerdo cultural como una amalgama de lo personal y lo colectivo, y subraya el deseo de la autora de reparar la historia desde una estética de la posmemoria. Por su parte,

el capítulo de Celia Cores Antepazo, «“Seguir siendo un problema”: emancipación y resiliencia femenina en *The Night Watchman* (2020) de Louise Erdrich», explora la recuperación de la memoria cultural e histórica de los nativos Chippewa en la novela de Erdrich para denunciar la violencia infligida sobre las mujeres nativoamericanas a lo largo de los siglos. Cores Antepazo analiza la relación histórica de las comunidades nativoamericanas con el gobierno estadounidense y contextualiza ejercicios de violencia racial y supervivencia indígena para visibilizar la deshumanización y la explotación de las mujeres nativoamericanas. Ambas contribuciones reconstituyen el pasado desde una estética del recuerdo cultural que entiende la etnicidad como un elemento vertebrador de la memoria para las comunidades racializadas de los Estados Unidos.

La segunda sección del volumen recoge esta trayectoria y la amplía, incorporando experiencias de mujeres enmarcadas en conflictos bélicos en otros contextos geopolíticos. Las aportaciones que la componen se orientan hacia la recuperación del yo a través del recuerdo íntimo, registrando testimonios de mujeres que hacen públicas diversas formas de violencia. Como continuación del interés de recuperación del pasado, el capítulo de Daniel Escandell Montiel, «Narrar la huida del horror: mediaciones de la guerra a partir de María Luisa Elio y Lucie Soullier», aborda la narración de recuerdos de guerra centrándose en los casos de María Luisa Elio durante el franquismo y Lucie Soullier como reportera de la guerra en Siria. Escandell Montiel examina la mediación del testimonio femenino al tiempo que revisa la posibilidad de adaptación de esa experiencia a medios narrativos multimedia no canónicos, como el videojuego. Su aportación recalca el compromiso ético del recuerdo personal como recuperación de una historia propia pero también como proceso de reconocimiento y sensibilización social. Por su parte, el capítulo de Viorica Patea, «“A través de los cuerpos atormentados de las mujeres”: la poesía de testimonio y los poemas censurados de Ana Blandiana», recoge el testimonio de la poeta sobre las condiciones y dificultades experimentadas por mujeres en Rumanía a finales del siglo xx, apelando a la solidaridad narrativa de la literatura testimonial para con quienes han experimentado sufrimiento. Con un claro énfasis en la construcción estética de la poesía de Blandiana, Patea reivindica el carácter ético de una narración que reclama las posiciones de las mujeres ante conflictos políticos y situaciones de represión. Por último, el capítulo de Sara Casco-Solís, «Narrar para visibilizar: la visión de Clemantine Wamariya sobre el genocidio de Ruanda», aborda el testimonio de Wamariya desde un enfoque poscolonial, combinando la teoría del trauma y los estudios de los refugiados para explorar la capacidad de la literatura de la diáspora a la hora de reivindicar sucesos que la historia colectiva prefiere abandonar al olvido. Para ello, Casco-Solís presenta el testimonio como un ejercicio de superación personal que permite visibilizar ejercicios de violencia

estructural. En línea con las teorizaciones de Leigh Gilmore (2001) o Gillian Whitlock (2015), las aportaciones de esta sección examinan el potencial del testimonio de las mujeres y destacan sus implicaciones éticas.

La tercera y última sección de este volumen aborda la desarticulación de mitos culturales y estereotipos de género, y participa de esa estética de la memoria presente en los apartados previos mediante la denuncia de mitos limitantes y nocivos para las mujeres. El capítulo de Ana Tejero Marín, «Recodificar a la Nueva Mujer: transgresiones fantásticas en la literatura neovictoriana», relaciona dos géneros que miran hacia el pasado —la fantasía y la narrativa neovictoriana— para reivindicar la ficción especulativa como un espacio de interpelación histórica. A través de su lectura de la novela *A Natural History of Dragons*, de Marie Brennan, Tejero Marín descodifica el mito de que el recuerdo solo es accesible desde el realismo o la no-ficción al tiempo que reivindica el papel de las mujeres en la ciencia y en la sociedad victorianas, lejos de visiones estereotipadas. Por último, el capítulo de Alejandro Sánchez Cabrera, «Lolitas intermediales: resignificar el mito en la canción pop de Lana Del Rey y Belén Aguilera», analiza las relaciones intertextuales e intermediales en torno a la figura de Lolita, y dibuja una trayectoria desde los orígenes literarios del mito hasta sus reescrituras musicales y filmicas más contemporáneas. Así, Sánchez Cabrera subraya el potencial de la canción pop para actualizar mitos culturales y ampliar nuestro imaginario colectivo. Además, ambas contribuciones buscan reivindicar el valor de narrativas populares como medios para reescribir y desmitificar discursos del pasado.

De este modo, *Narrar la herida: deudas con la memoria en la narrativa contemporánea de mujeres* traza genealogías literarias contemporáneas en femenino, entendiendo la crisis del presente desde una pluralidad de espacios, tiempos y experiencias que permiten reivindicar las diversas deudas con la memoria que aún se mantienen con las mujeres. En las narrativas que este volumen explora se visibilizan heridas que permanecen en la memoria individual de sus autoras y en la memoria colectiva de aquellas comunidades que se ven reflejadas en sus relatos, ofreciendo representaciones legítimas a fin de reclamar un futuro esperanzador.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AHMED, Sara (2004): «Collective Feelings: Or, the Impressions Left by Others», *Theory, Culture and Society* 2.2, pp. 25-42.
- AHMED, Sara (2017): *Living a Feminist Life*, Durham, Duke University Press.
- BALIBAR, Étienne (2004): *We the People of Europe. Reflections on Transnational Citizenship*, Princeton, Princeton University Press.

- BERLANT, Lauren (2011): *Cruel Optimism*, Durham, Duke University Press.
- BERLANT, Lauren (2022): *On the Inconvenience of Other People*, Durham, Duke University Press.
- BROWN, Wendy (2006): «American Nightmare: Neoliberalism, Neoconservatism, and De-Democratization», *Political Theory* 34.6, pp. 690-714.
- BUTLER, Judith (1997): *The Psychic Life of Power: Theories in Subjection*, Stanford, Stanford University Press.
- BUTLER, Judith (2024): «Gender Is Not A Culture War», *IAI News*, 21 de marzo de 2024, en línea: <https://iai.tv/articles/judith-butler-gender-is-not-a-culture-war-auid-2791?utm_source=reddit&_auid=2020>.
- CRENSHAW, Kimberlé, Kehinde ANDREWS y Annabel WILSON (2024): «Blackness Is the Intersection», en Kimberlé Crenshaw, Kehinde Andrews y Annabel Wilson (eds.): *Blackness at the Intersection*, Londres, Bloomsbury, pp. 193-199.
- CVETKOVICH, Ann y Douglas KELLNER (1997): «Introduction: Thinking Global and Local», en Ann Cvetkovich y Douglas Kellner (eds.): *Articulating the Global and the Local: Globalization and Cultural Studies*, Boulder, Westview Press, pp. 1-32.
- DUMÉNIL, Gerald y Dominique LEVY (2011): *The Crisis of Neoliberalism*, Boston, Harvard University Press.
- EAGLETON, Terry (2002): *Literary Theory: An Introduction*, Londres, Blackwell.
- EDKINS, Jenny (2003): *Trauma and the Memory of Politics*, Cambridge, Cambridge University Press.
- EYERMAN, Ron (2001): *Cultural Trauma: Slavery and the Formation of African American Identity*, Cambridge, Cambridge University Press.
- FELSKI, Rita (2008): *Uses of Literature*, Londres, Blackwell.
- FISHKIN, Shelley Fisher (2005): «Crossroads of Cultures: The Transnational Turn in American Studies», *American Quarterly* 57.1, pp. 17-57.
- GILMORE, Leigh (2001): *The Limits of Autobiography: Trauma and Testimony*, Ithaca, Cornell University Press.
- GILMORE, Leigh (2023): *The #MeToo Effect: What Happens When We Believe Women*, Columbia, Columbia University Press.
- GIROUX, Henry A. (2015): *Against the Terror of Neoliberalism. Politics Beyond the Age of Greed*, Nueva York, Routledge.
- HIRSCH, Marianne (2008): «The Generation of Postmemory», *Poetics Today* 29.1, pp. 103-128.
- HIRSCH, Marianne (2019): «Practicing Feminism, Practicing Memory», en Ayşe Gül Altınay, María José Contreras, Marianne Hirsch, Jean Howard, Banu Karaca y Alisa Solomon (eds.): *Women Mobilizing Memory*, Columbia, Columbia University Press, pp. 1-25.
- HIRSCH, Marianne (2022): «Debts», en Irene Kacandes: *On Being Adjacent to Historical Violence*, Berlín, De Gruyter, pp. 23-26.
- JACOBS, Michelle R. (2023): *Indigenous Memory, Urban Reality: Stories of American Indian Relocation and Reclamation*, Nueva York, NYU Press.

- JAY, Paul (2010): *Global Matters: The Transnational Studies in Literary Studies*, Ithaca, Cornell University Press.
- LAWRENCE, Michael, Thomas HOMER-DIXON, Scott JANZWOOD, Johan ROCKSTÖM, Ortwin RENN y Jonathan F. DONGES (2024): «Global Polycrisis: the Causal Mechanisms of Crisis Entanglement», *Global Sustainability* 7, pp: 1-16. doi:10.1017/sus.2024.1.
- LUKIC, Jasmina (2014): «Transnational Turn, Comparative Literature and the Ethics of Solidarity: Engendering Transnational Literature», en Draga Alexandru, Maria-Sabina Mădălina Nicolaescu y Helen Smith (eds): *Between History and Personal Narrative*, Viena, LIT Verlag, pp. 33-52.
- MANZANAS CALVO, Ana M. y Jesús BENITO SÁNCHEZ (2017): *Hospitality in American Literature and Culture: Spaces, Bodies, Borders*, Nueva York, Routledge.
- MEZZADRA, Neil y Bret NIELSON (2012): «Between Inclusion and Exclusion: On the Topology of Global Space and Borders», *Theory, Culture & Society* 29.4/5, pp. 58-75.
- OLIVER, Kelly (2001): *Witnessing: Beyond Recognition*, Mineápolis, University of Minnesota Press.
- SCHAEFFER, Robert K. (2022): *After Globalization: Crisis and Disintegration*, Nueva York, Routledge.
- SCHULTERMANDL, Silvia (2021): *Ambivalent Transnational Belonging in American Literature*, Nueva York, Routledge.
- WHITLOCK, Gillian (2015): *Postcolonial Life Narratives: Testimonial Transactions*, Oxford, Oxford University Press.

I
HEREDAR LAS CRISIS

LA ETNICIDAD
EN LA MEMORIA CULTURAL NORTEAMERICANA

DEUDAS PENDIENTES O *WHAT WE LOSE*: ZINZI CLEMMONS SOBRE EL LEGADO MATERNO COMO UNA CUESTIÓN ESTRUCTURAL¹

MARÍA JENNIFER ESTÉVEZ YANES
Universidad de La Laguna

1. INTRODUCCIÓN

Este capítulo reflexiona sobre los traumas heredados del pasado y la experiencia de la pérdida canalizados a través de la figura materna en la novela *What We Lose* (2017), de la escritora Zinzi Clemmons. Clemmons fue criada en Filadelfia por una madre sudafricana y un padre estadounidense. Creció en Swarthmore, Pensilvania, y pasaba los veranos en Sudáfrica. Fue a la Universidad de Brown, donde estudió teoría crítica, y luego obtuvo un máster en ficción en la Universidad de Columbia, donde trabajó con Paul Beatty, quien se convertiría en su mentor.

Su trabajo como escritora ha aparecido en *Zoetrope: All-Story*, *The Paris Review Daily* y en *Transition*, entre otros. También es cofundadora y antigua editora del *Apogee Journal*, una revista que aborda las políticas de identidad, además de editora colaboradora de *Literary Hub* donde escribe sobre temas que incluyen el reconocimiento de los artistas y escritores negros.

La autora es conocida por su novela debutante *What We Lose*, publicada en 2017, que fue finalista para varios premios literarios y le otorgó el reconocimiento del National Book Award 5 Under 35 de 2017. La novela explora temas de racismo, identidad, pérdida y duelo desde una perspectiva compleja que apunta hacia las intersecciones entre lo individual y lo colectivo a través de la relación madre-hija. La novela sigue a Thandi en su duelo por la pérdida de su madre a causa de un cáncer de mama y lleva al lector a diferentes momentos de la vida de la protagonista que revelan aspectos de su identidad y su historia como hija, mujer y madre y los traumas heredados que la acompañan.

¹ Esta publicación se enmarca en el proyecto de investigación «The Premise of Happiness: The Function of Feelings in North American Narratives» (PID2020-113190GB-C21), financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades.

En *What We Lose*, Clemmons presenta la experiencia de pérdida a través de una mirada que resuena con el pensamiento de Judith Butler, quien entiende la pérdida asociada a la vulnerabilidad como «consecuencia de nuestros cuerpos socialmente constituidos» y como reveladora de «algo acerca de lo que somos, algo que dibuja los lazos que nos ligan a otro» (2004: 46, 48). Partiendo de esta idea y siguiendo la estética de la posmemoria propuesta por Marianne Hirsch, Clemmons pone el foco en las respuestas afectivas a estos lazos, y así ilumina el legado de historias de trauma y violencia ajenas pero afectivamente próximas. Estas historias, como Hirsch afirma, son herencia de las deudas pendientes con pasados marcados por el trauma y la violencia, así como de las pérdidas y ausencias que resultan de sus heridas (2022: 25). Este legado, cuya herencia persiste en el presente, hace latente la necesidad de ahondar en las injusticias cometidas, así como de reivindicar los gestos de resistencia que ponen de manifiesto (25).

La conexión viva de la posmemoria, como Hirsch la denomina (2021: 13), permite activar el sentido de pérdida y ausencia derivados de vivencias traumáticas cuyas heridas aún siguen abiertas, alertando del alcance de sus síntomas. Es a través de los actos de «leer, observar y escuchar» (2016: 82),² y más específicamente, a través de la proyección narrativa, que el dolor y la pena que parecen tan abrumadoramente estáticos y absorbentes pueden reclamarse como procesos activos y transformadores en su dimensión más relacional y afectiva.

2. LA NOVELA Y SU FORMA RELACIONAL

Clemmons abre su novela con un pequeño prólogo donde plasma la inquietante sensación que a Thandi, la protagonista, le produce pensar en la incertidumbre de la muerte de su padre cuando aún trata de averiguar cómo llorar y procesar la dolorosa y latente pérdida de su madre. Justo después de este breve prólogo, Thandi nos desvela una clave fundamental para entenderla: «Nací cuando el *apartheid* estaba muriendo» (Clemmons, 2018: 7).³ Así, la protagonista nos ofrece una mirada hacia su interior, donde se presenta la interrelación entre las historias personales y la historia colectiva; es decir, entre lo íntimo y lo familiar con lo público y lo social.

Esta conexión entre lo personal y lo colectivo se manifiesta en la forma de la novela y revela una técnica que Kenton Butcher analiza partiendo de las ideas de Fre-

² «reading, looking, listening». Todas las citas del inglés han sido traducidas al castellano por la autora del capítulo.

³ «I was born as apartheid was dying».

deric Jameson sobre la falta de profundidad (*depthlessness*) que el posmodernismo trajo consigo (2023: 153-54). Butcher se basa en la contranimia de *depthless* para explicar que, al hacer referencia tanto a lo superficial como a lo insondablemente profundo, presenta una contradicción que ofrece una solución estética unificadora (151). Por tanto, aunque la estructura formal de la novela puede parecer subjetivamente superficial o fragmentada en una primera lectura, su apariencia contrasta con la profundidad emocional y la cohesión temática que realmente posee el texto (153-154). Además, Butcher extiende esta misma idea a Thandi: su historia refleja una entramado de conexiones culturales y sociales que abarcan múltiples dimensiones temporales y generacionales (153-54). En su aparente simpleza, la novela cuestiona las expectativas formales del lector a la par que revela una unidad y una profundidad subyacentes a través de Thandi y los múltiples contextos que habita.

Este aspecto de la forma es interesante puesto que la trama es en parte autobiográfica para Clemmons, quien comenzó a escribir esta novela mientras exploraba su propia historia de crianza por parte de su madre migrante sudafricana y a quien más tarde ella misma maternó durante su enfermedad. De hecho, la autora usa en la novela las notas que tomaba al final de cada día durante los meses que cuidó a su madre (en parte publicadas previamente en 2011 en su artículo «People I Have Known Who Have Died»), que intercala con gráficos dibujados a mano sobre las etapas de la muerte, fotografías, fragmentos de artículos periodísticos y blogs, folletos médicos, cartas o estadísticas. Esta combinación de medios con la ficción sirve a la autora para crear una especie de *collage* fragmentado en el texto, que a su vez sumerge al lector en la realidad de la memoria y el trauma de la protagonista y le hace comprender su pérdida, cuestionando la posibilidad de una única narrativa linear que refleja el proceso natural de cómo recordamos. De hecho, la propia autora describe el proceso de escritura de la novela como un *collage* en el que, además de intercalar diferentes estilos y narrativas textuales y visuales, alteró el orden de los eventos en diferentes ocasiones hasta obtener el resultado deseado (2017d: 14:10-15:10). Esta decisión confirma el deseo de la autora de ser partícipe de la vanguardia negra que ella misma afirma echar en falta como parte reconocida del canon literario (Clemmons, 2016).

Así, la narrativa oscila entre la narración en primera persona, que cuenta las vivencias personales de Thandi y que nos lleva a momentos de antes y de después de la pérdida de su madre en diferentes ciudades de Sudáfrica y los Estados Unidos, y, por otro lado, la narración en tercera persona, que reporta sucesos y eventos aparentemente inconexos que sirven para confirmar que la narrativa de Thandi y de su madre toca inquietudes y problemáticas más allá de ellas mismas, como veremos más adelante. Esta correlación se establece en el texto por medio de un estilo más periodístico y de reportaje, que guarda una clara conexión con la posmemoria. En

su análisis de la novela, Butcher comenta cómo esta, lejos de reproducir los archivos que contiene y las realidades a las que estos se refieren, abre un espacio para explorar cada referencia, enmarcándola en contextos más amplios. Por ejemplo, Butcher analiza cómo, en *What We Lose*, la referencia a la icónica foto *The Vulture and the Little Girl* del fotógrafo sudafricano Kevin Carter, que consiguió el premio Pulitzer en 1994, se pone en diálogo con el entorno de la vida de la madre de Thandi y a mayor escala, la sitúa en el contexto de los conflictos raciales en Sudáfrica (2023: 170). En este sentido, la novela adopta una estética de la posmemoria, al activar una narrativa del pasado que entremezcla lo privado y lo público y lo reorienta, desde el presente, hacia un futuro movilizado por una respuesta afectiva, como Hirsch propone (2016: 80).

Hirsch elabora su teoría de la posmemoria principalmente a través de la fotografía como elemento testimonial, si bien reconoce que las imágenes en sí necesitan de la narración para transmitir la historia que cuentan. Esto es justo lo que hace Clemmons al introducir narrativas complementarias a las escenas que capturan las fotografías que incluye en la novela. De este modo, la autora crea una imagen mucho más compleja en un intento de *oficializar* y reclamar otras lecturas posibles de la historia a través de extractos de documentos y mediante las narrativas que los acompañan. Estos *archivos oficiales* que se intercalan con ficción se resignifican y reclaman desde otra perspectiva a la par que apelan al sentido de responsabilidad del lector y a su mirada, para expandir su visión. Esta técnica permite una reflexión más profunda y ofrece la oportunidad de mirar metafóricamente a los múltiples actores involucrados en la escena, jugando incluso a devolver la mirada que memoria-liza a los responsables desde otra perspectiva. Un ejemplo claro de esta estrategia se encuentra en la captura que Clemmons incluye de la película *Imitation of Life* (1959) que desarrolla temas de *racial passing*.

Para entender mejor esta yuxtaposición de perspectivas es útil describir el marco en el que se sitúa la foto de Carter: le precede la explicación de Thandi sobre la zona en la que vive su familia en Sandton, Johannesburgo, «el kilómetro cuadrado más rico de África» (Clemmons, 2017a: 18)⁴ con una breve mención al caso de Oscar Pistorius, criado en sus alrededores, un ejemplo de cómo la interacción de clases cada vez más estratificadas (pues Sandton está a tan solo cuarenta minutos de las áreas más pobres de Sudáfrica) habría llevado al país a una nueva era de violencia post-apartheid. A continuación, la entrada de un blog: «Some Observations on Race and Security in South Africa», escrita por el antropólogo Mats Utas, que se ve interrumpida por la historia de sufrimiento y culpa del fotógrafo Kevin Carter por

⁴ «the richest square kilometer in Africa».



Fig. 1. Captura de la película *Imitation of Life* (Clemmons 2017a: 32-33). 1959, Universal Pictures.

su constante exposición a las atrocidades que formaban parte de su cotidianidad. Luego, la obra de Carter en cuestión, la foto de la niña con el buitre, sola, en una página. En la siguiente página, se incluye otra foto de Carter, donde se ve a un joven negro huyendo entre el caos de una revuelta. Después de esto, el blog interrumpido continúa y da paso de nuevo a la voz de Thandi, que ahonda en las diferencias entre las personas negras americanas y las africanas,⁵ el legado de ambas y cómo la protagonista no consigue encajar en ninguno de estos dos cánones. Este aspecto ocupa el análisis del siguiente apartado, que ahonda en la complejidad de la racialización de Thandi a través de la historia que la define.

Por tanto, al trabajo creativo y de mediación de la autora, por medio de la voz de Thandi, se suma la mirada del lector, quien rellena los huecos y establece las relaciones pertinentes entre una y otra imagen, entendiéndose imagen en un amplio espectro, como instantánea, idea y narrativa que se desarrolla a través de la lectura y de la relación con esta. Así, como apunta J. U. Jacobs en su análisis de la novela siguiendo a Rober Kusek, las voces narrativas se unen y se mezclan en un yo siléptico; algo característico del sujeto de las memorias que juega constantemente con lo ambiguo, lo real y lo literario (37). Esto concuerda con la mediación afectiva de

⁵ He utilizado la correspondiente generalización que llevan intrínseca los términos *americanas* y *africanas* para respetar el contexto en el que se utilizan y su uso en la novela. Sin embargo, en la traducción de *American blacks* como «personas negras americanas» he evitado esencializar la identidad de estas personas a través de su racialización, sin dejar de reflejar el término que emplea la autora.

la posmemoria en conexión con la capacidad de respuesta a historias de trauma, su duelo y el dolor que las habita desde lo que Hirsch llama una «conciencia del distanciamiento» (2016: 84)⁶.

Se puede concluir, por tanto, que *What We Lose* funciona mediando entre la proximidad y la distancia con lo ajeno por medio de un diálogo generativo; algo que se ve reflejado en su combinación de la primera y tercera persona. La voz en tercera persona demuestra un estilo más analítico y crítico, lo que equilibra la escritura en primera persona, plagada de emociones y realidades tan subjetivas y personales como la muerte y la pérdida, pero a la vez tan universales. Como resultado, Thandi, en su papel de narradora y protagonista, tiene un carácter activo, crítico y reflexivo a la par que divertido y sensible, a diferencia de lo que la autora detecta en ocasiones en personajes que representan mujeres negras en la literatura (Clemmons, 2017c). Thandi no solo responde a sus circunstancias personales y próximas, sino que, a través de esa misma respuesta, apela a responsabilidades mayores y aparentemente lejanas que se abordan desde un espacio imaginativo de colaboración y reflexión. Es necesario, por tanto, prestar atención a cómo todas estas cuestiones se catalizan en la novela a través de la pérdida de la figura materna y su conexión con la patria, entendida en la complejidad que Natalia Toledo Jofré ofrece en su tesis doctoral y el recorrido que hace del término (2011: 4). Esta conexión se reactivaría, mediante la exploración del duelo en sus muchas intersecciones, con la identidad, entendida desde la racialización, el género, la sexualidad, pero también en lo que concierne a lo geográfico o generacional y que abarca la transmisión afectiva horizontal pero también vertical que la posmemoria reconoce.

3. DEUDAS PENDIENTES, LO QUE PERDEMOS

Aunque Thandi nace en los Estados Unidos, como su padre, su madre nace en Johannesburgo en tiempos del *apartheid*, una violencia que la protagonista afirma haber conocido de segunda mano (Clemmons, 2017a: 10). Sin embargo, es la protagonista quien ofrece una perspectiva en primera persona de lo que supone lidiar con la muerte de su madre sudafricana a causa de un cáncer de mama y cómo influye en ella a diferentes niveles: Thandi, migrante de segunda generación, narra la experiencia del dolor y el duelo como hija a la vez que lidia con su inesperada maternidad y una relación de pareja inestable. Todo esto confluye con un legado

⁶ «a distancing awareness».

materno marcado por la opresión, un racismo estructural y pasados culturales muy presentes marcados por el trauma.

La protagonista se enfrenta a la complejidad de definir su propia identidad y el sentido de pérdida que la acompaña como una mujer que habita varias realidades a la vez por su apariencia y cuerpo racializados, lo que ella misma explica en los siguientes términos:

Las personas negras americanas eran mi patria precaria; debido a mi piel clara y a mis raíces extranjeras, nunca fui completamente aceptada por ninguna raza. Además, mi familia tenía dinero, y todos los niños negros en mi ciudad venían de las zonas más pobres. Era amiga de los niños que vivían en mi calle y estaban en mis clases avanzadas: niños blancos. Era una extraña en medio de dos mundos. Sin embargo, mis padres siempre hablaban de una fuerte solidaridad con las personas negras en África. (Clemmons, 2017a: 26)⁷

Sin embargo, a diferencia de su madre, que es visiblemente identificable por su piel negra, Thandi se autodefine como una mujer que pasa por hispana o asiática, a veces incluso por judía (Clemmons, 2017a: 29). Esta desidentificación provoca en la protagonista una inseguridad que su madre alimenta, a pesar del rechazo de Thandi, influyendo en la relación de su hija con su propio pelo rizado y alertándola de que las amistades con mujeres de piel más oscura que la suya serían difícil de mantener (Clemmons, 2017a: 29-30). Por ello, la protagonista no se acaba de sentir en casa en ningún sitio; un sentimiento que se acentúa por vivencias pasadas y no propias marcadas por una violencia racial que se añade a su corporalidad presente.

Los traumas y las pérdidas que inundan la contemporaneidad de la protagonista permanecen presentes por generaciones porque no han sido propiamente reconocidos o llorados (aplicando la terminología de Butler) y, por tanto, afectan de manera directa a Thandi como heredera de esa historia. Esta falta de reconocimiento tiene un impacto directo en Thandi no solo como heredera de su historia, sino también como mujer afroamericana, mestiza, hija de una madre migrante y, por ello, parte de un colectivo minorizado: ambas pertenecen a un grupo social racializado y marginalizado, perseguido a consecuencia de una opresión sistémica, si bien situado en una posición social de clase media. Este es un privilegio reconocido por la autora dentro de estas

⁷ «American blacks were my precarious homeland —because of my light skin and foreign roots, I was never fully accepted by any race. Plus my family had money, and all the black kids in my town came from the poorer areas. I was friends with the kids who lived on my block and were in my honors classes— white kids. I was a strange in-betweenner. Yet my parents always spoke of a strong solidarity with black people in Africa».

diferencias, que también le afectan a ella y a su madre, pero que no deja de producirles más problemas que acusan los estereotipos a los que se ven sometidas. Con esto, Clemmons visibiliza la opresión a la que se enfrentan las personas negras cuando, por diferentes circunstancias, trascienden los estereotipos racistas que las colocan en una determinada clase social, lo que hace explícita su racialización.

Un ejemplo claro de esta problemática se observa en el efecto de la enfermedad de la madre de Thandi, que como ella misma explica, acentuaba la forma en la que los demás las veían:

ni blancas, ni negras, ni americanas, ni africanas, ni pobres, ni ricas . . . Por más que ella intentara separarse de las ataduras del *apartheid*, aún estábamos bajo su control. Se había convertido en la verdad indeleble de nuestras vidas, y nada —ni la enfermedad, ni el sufrimiento, ni la muerte— podía cambiar eso. (Clemmons, 2017a: 82)⁸

Por un lado, la enfermedad de la madre de la protagonista sirve para poner el foco en la ratio de mortalidad de las personas negras y, específicamente, de las mujeres negras en comparativa con las personas blancas o las hispanas (siguiendo los términos de los datos que comparte la autora en la novela) (véase fig. 2).

Por otro lado, el cáncer, que en algún momento Thandi concibe como una enfermedad de privilegio, pone en el centro el tema de los cuidados y la falta de medios para atender a quienes más los necesitan. En su caso, la protagonista, al igual que la autora, deja su trabajo en la universidad para cuidar de su madre, es decir, puede permitírselo. Esta decisión pertenece a un contexto económico y social que, de nuevo, entra en conflicto con una imagen estereotipada de la enfermedad, pero también de quienes la viven. Thandi vive una disonancia ante el sufrimiento de su familia y la riqueza del supuesto primer mundo de la cual se benefician. Presas de esta ambivalencia, Thandi y su madre experimentan una creciente alienación, ya que la enfermedad no deja de invisibilizarlas a ambas; aunque la sala del hospital al que Thandi va con su madre está llena de mujeres negras, la imagen de los folletos de las fundaciones relacionadas con el cáncer era, en su mayoría, la de una persona blanca, de edad avanzada, con las mejillas sonrosadas y de tener pelo, canoso (Clemmons, 2017a: 80).

Estos contrastes llevan a la narradora a señalar el paralelismo entre los Estados Unidos y Sudáfrica, entre la riqueza y la pobreza, entre el cáncer, una enfermedad

⁸ «only reinforced how the world saw us: not black or white, not American or African, not poor or rich . . . As hard as she tried to separate herself from the binds of apartheid, we were still within its grip. It had become the indelible truth of our lives, and nothing —not sickness, not suffering, not death— could change that».

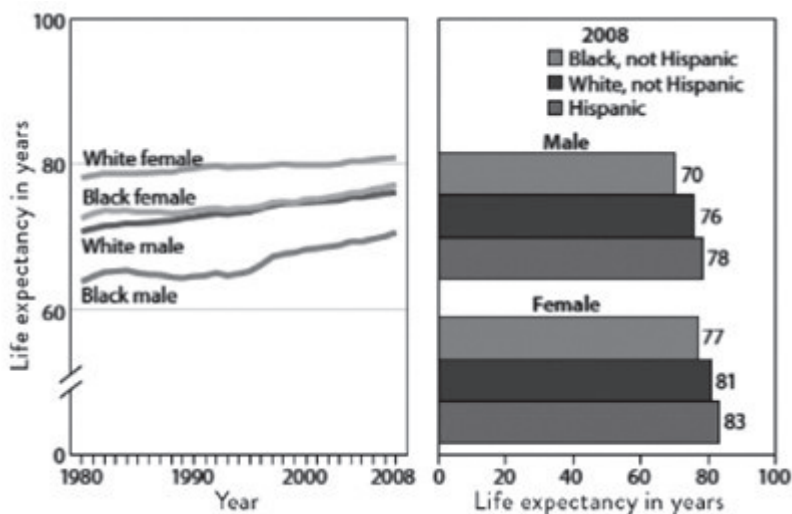


Fig. 2. Esperanza de vida al nacer desde 1980 hasta el 2008. (Clemmons, 2017a: 180).

de privilegio, y el sida, sucia e inconveniente, una enfermedad de la gente, como ella misma nos dice (Clemmons, 2017a: 81). Y a gran escala, como Clemmons explica, esto subraya aún más si cabe las diferencias entre el legado del racismo en un país mayoritariamente negro en el que la Comisión para la Verdad y la Reconciliación ha reconocido el sufrimiento de las personas negras y el legado del racismo en un país mayoritariamente blanco en el que aún se está muy lejos de tan siquiera ver la necesidad de tal reconocimiento (2017b). Este tema de mayorías también conecta con la sensación de peligro o de falta de seguridad de Thandi en Pensilvania y en Sudáfrica y de cómo esto cimienta las categorías raciales según la novela (Clemmons, 2017a: 20).

La apariencia de la protagonista hace que tanto en los Estados Unidos como en Sudáfrica se sienta como una persona bien vestida, pero sin hogar, que puede pasar desapercibida, pero que no puede deshacerse de la sensación de desarraigo de no sentir ningún lugar como propio (Clemmons, 2017a: 31). Y es precisamente la pérdida de su madre la que acentúa estos sentimientos, pues a diferencia de ella, Thandi no tiene un hogar al que volver como su madre ansía en sus últimos momentos, no hay patria a la que recurrir una vez la madre no está físicamente. No obstante, el legado de opresión y la sensación de desplazamiento como hija de, están aún más presentes si cabe en su ausencia.

De hecho, en una entrevista, la autora ha confirmado que la única manera en la que ha llegado a vivir en Sudáfrica es como hija ya que, en sus visitas, acostumbra a quedarse con sus tíos, tías o sus abuelos, hasta el punto de describir estas visitas como ir a casa de abuela (Clemmons, 2018). Este hecho guarda un gran significado respecto a la trama en la novela y la tesis que se defiende en este artículo, ya que confirma la unión con Sudáfrica a través de su madre y su abuela como la *matria*, para, a mayor escala, reclamar el rol central de la mujer y su función materna en las familias negras como raíz y sostén de la identidad (Clemmons, 2017a: 139).

Aún más importante es que, en la novela, esta puntualización se sitúa en un contexto de opresión económica y racial y su correlación con el trauma, haciendo ver, por tanto, la necesidad de abordar estas cuestiones a través de la vulnerabilidad social, relacional y afectiva del cuerpo. «What We Lose», como reza el nombre del panfleto que Thandi recibe de parte del hospicio donde su madre pasa sus últimos momentos, pone el foco en cómo el proceso del duelo y la herida que deja (desde la enfermedad, pasando por la pérdida y mucho después de esta) está atravesado por la mutabilidad de la percepción de la negritud, el colorismo o el mestizaje según varía el contexto, y por las muchas aristas con las que estas cuestiones chocan con problemáticas de clase, privilegio y esencialismos que fetichizan a las personas que los sufren.

En esta sintonía cabe comentar cómo la posmemoria explicaría la confluencia entre el pensamiento mágico y el delicado equilibrio entre la proximidad y la distancia de la pérdida. Thandi explica la imposibilidad de aprehender el sentido de pérdida por medio de la infinitud de una asíntota (Clemmons, 2017a: 114-120). A la vez, y a través del pensamiento mágico, describe el efecto persecutorio que yace en el subconsciente a propósito del trauma. Aunque, como Butler apunta, la pérdida y el pasado en el que está inscrita son irre recuperables, algo más emerge de la ruptura que provoca y se transmite hacia el presente: «su rastro enigmático . . . la persistencia de algo inconfesable que atormenta el presente» (2003: 468).⁹

La narrativa de Thandi y su intento constante de recuperar y rescatar la figura de su madre está entretejida con el pasado y sus heridas como una mirada hacia la *matria*. Mediada por la imaginación, esta mirada refleja una visión con matices que interroga las diferentes capas de la culpa por eventos del pasado aún muy presentes. Es el caso, entre otros ejemplos, de la relación entre la experiencia de la violencia en Sudáfrica que la protagonista conoce a través de parientes y amigos, pero no vive por sí misma, y que guarda una relación parecida entre lo imaginario y lo causal —que no por ello irreal—. De esta manera, el mosaico que elabora la

⁹ «its enigmatic trace . . . the persistence of a certain unavowability that haunts the present».

narrativa que explora la experiencia del duelo por la pérdida materna pasa de ser algo íntimo y personal a un acto político de reconocimiento de interdependencia y que nos hace repensar la vulnerabilidad en la complejidad constitutiva que Butler propone (2016: 21-22) y de la cual la posmemoria también forma parte. De hecho, Clemmons describe los lugares que le recuerdan a su madre como una geografía del dolor, como reza el título de uno de sus artículos (2013). Asimismo, en la novela, la autora refleja esta geografía del dolor o el daño por medio de lugares como el hospital, la casa familiar, o diferentes ciudades que son, al fin y al cabo, indicativos de la conexión de la posmemoria. Es a través de la memoria sensitiva que estos lugares generan una respuesta afectiva al sentido de conectividad y responsabilidad con otros con los que podemos tener o no una relación familiar, pero sí de familiaridad en algún caso.

Precisamente por la carga de lo que la herencia maternal supone para Thandi, pero también por la importancia de la distancia que la conexión de la posmemoria implica, la manera en que ella y su madre responden al trauma es diametralmente opuesta. El comportamiento de la madre responde a un patrón más en línea con lo que Xine Yao describe como desafecto, que a menudo se manifiesta como una táctica de defensa y supervivencia frente a las violencias raciales y/o sexuales. Según Yao, este desafecto se traduce en insensibilidad o endurecimiento debido al desgaste emocional que causan las tareas racializadas y de género (2021: 16). Esta estrategia de resistencia ante el trauma puede interpretarse como adormecimiento y pasividad, pero lejos de esto, Yao defiende el desafecto como una manera de negar a los agresores la satisfacción de reconocer la capacidad de ser afectado de las víctimas, pero no, se podría argumentar, su habilidad para sentir afecto, precisamente porque Yao reclama otras capacidades y lugares desde donde manifestar el afecto en su teoría. Y creo que esto se recoge de manera clara en la descripción que Thandi hace de su madre: una persona vehemente y áspera que hacía amigos de manera agresiva, cuyas palabras favoritas tenían cuatro letras, a quien le gustaba gritar a los camareros en los restaurantes y a la gente en las tiendas, pero también con un profundo arraigo y capaz de mantener relaciones resilientes que persistían durante décadas, océanos y rupturas (Clemmons, 2017a: 7-8).

Por otro lado, la segunda generación que Thandi representa no tiene la misma relación con el trauma. Su respuesta reclama el afecto de manera performativa, desde el cuerpo que resiste lo hegemónico y responde por lo que no ha sido llorado. Un claro ejemplo de esto es cómo la protagonista vive su sexualidad. A través de su cuerpo femenino y racializado y desde esta parte tan íntimamente afectiva, se reivindica activamente la necesidad de ser amada, tocada y la corporalidad del dolor personal pero también colectivo, social y político, robado de su agencia y sin miedo o vergüenza a verse o sentirse sexual también individualmente. La narradora

describe una mezcla de alivio, vergüenza y horror ante su exasperante deseo por sentir el tacto de otra persona y por sentirse incapaz de detener ese impulso, que solo puede satisfacer con su propia mano (Clemmons, 2017a: 54).

Hay una relación en la novela entre la idea de lo sublime (siguiendo a Jean-François Lyotard) como una sensación de indefensión y vulnerabilidad ante lo natural (en este caso, el proceso natural de la pérdida) con el sexo y la muerte. Así, a través del cuerpo racializado de la protagonista, se cuestiona la relación entre el placer y la culpa o la vergüenza de las mujeres negras como sujetos fetichizados. A mayor escala, esto también conecta con la deuda histórica de la esclavitud y la opresión, tan cercanas a la muerte (y en parte, a lo sublime), pero también del placer violento al que los cuerpos femeninos estaban (y siguen) sometidos como objetos. Clemmons contribuye así a desmitificar y descolonizar la imagen de los cuerpos femeninos, racializados e hipersexualizados por estereotipos como la Jezebel, que, entre otros, como bien explica Ruby Hamad, han justificado una degradación que ha servido como el argumento y la metáfora que han servido para justificar el avance inevitable de la civilización occidental (2019: 30).

Asimismo, el simbolismo que representa la cama nos devuelve una dualidad parecida. Representa tanto la enfermedad de la madre de Thandi, un lugar de descanso privado que también es parte de la institucionalidad de los cuidados, así como un lugar de agencia conectado con la sexualidad de la protagonista y de la cotidianidad que el duelo no interrumpe. La cama es donde también ella explora cómo lidiar con la pérdida y sentirse viva a la vez que su madre perece y mengua en ella ante sus propios ojos, algo que Clemmons ilustra a través de la sexualidad de Thandi como una forma vibrante y enérgica de resistir la inevitabilidad de la muerte.

Cada vez más, las personas racializadas están creando lo que Jade Chang define como nuevas formas de divisa en las que la alegría sea tan válida como el sufrimiento (2019: 312). Y la sexualidad en la novela es parte de esta narrativa donde la alegría, el placer y el sufrimiento forman parte de lo que se cuenta, solapándose y conviviendo, cuestionando a la misma vez ideas estereotipadas sobre el duelo y, por supuesto, la sexualidad y la afectividad. Así se consigue reclamar una narrativa que no se queda en lo que Maria Rovisco llama la «estética de la herida» (2019: 652)¹⁰ —es decir, con el victimismo, e incluso en este caso, la revictimización—, sino que pone al sujeto de la narrativa en el centro. A través de su narrativa, Thandi reclama las deudas pendientes con la patria, entendida como un eje central de su propia subjetividad como hija, mujer y madre.

¹⁰ «aesthetic of injury».

4. EL LEGADO MATERNO



Fig. 3. Winnie Mandela celebrando con simpatizantes. (Clemmons, 2017a: 136).

Tras páginas y páginas de Thandi intentando encajar las noticias de su inesperada maternidad con la cada vez más desdibujada ausencia presente de su madre, de repente, el lector se encuentra con una foto de Winnie Mandela (véase la fig. 3), la «madre de la nación» sudafricana (junto a su hija Zinzi), a quien Clemmons compara con su madre a través de la protagonista. Por medio de esta figura política pública que a la vez encarna la familiaridad de lo maternal, la narradora pone de manifiesto la contradicción que pesa sobre la maternidad en sus múltiples facetas: ¿cómo es posible reconciliar la supuesta culpabilidad de Mandela por los cargos de los que fue acusada (y que posteriormente la llevarían a prisión) con su figura maternal? Y es que, como la protagonista nos dice, es

casi imposible de reconciliar si crees que la maternidad y la brutalidad son diametralmente opuestas. La verdad es que la maternidad está manchada de sangre, teñida de sufrimiento y con el potencial de tragedia. ¿Por qué nos sorprende cuando una madre —una madre real, alguien que cuida y ama a sus hijos— co-

mete crímenes atroces? Estas son preguntas con las que luchó en los días y semanas en que reflexiono sobre mi propio embarazo. (Clemmons, 2017a: 136-37)¹¹

Esta reflexión aparece además yuxtapuesta a partes de informes de la Comisión para la Verdad y la Reconciliación sobre el caso de Mandela, intercalados con un fragmento de la colección de ensayos *Common Differences: Conflicts in Black and White Feminist Perspectives* y una cita de *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution* de Adrienne Rich. Así, a través de diferencias comunes, conflictos y perspectivas feministas sobre esta institución que la maternidad representa, se cuestionan y problematizan las expectativas que se ponen sobre las mujeres en este papel y las imágenes idealizadas que las han despojado precisamente de su lado más humano en toda su ambigüedad. La autora desafía, por tanto, la idealización de la mujer como madre cuidadora, dulce y amable, que niega no solo la complejidad de la maternidad en sí misma sino la propia naturaleza humana, falible, que parece quedar más allá de la maternidad y la mujer pero que, sin embargo, resulta mucho más fácil de aceptar en los hombres simplemente mirando hacia otro lado.

Lo que hace particularmente relevante a *What We Lose* es cómo, a través de figuras y personajes con los que no es del todo fácil empatizar en ciertos momentos y que son conflictivos por los debates a los que dan voz, se narra para reivindicar otras formas de agencia y otras historias que han sido suprimidas, dando voz a la pérdida de la protagonista y las muchas otras pérdidas ligadas a esta. Este es, después de todo, el detonante que crea la condición (Clemmons, 2017a: 99-100) y que representa la forma de dissentimiento que se presenta en la novela. Y que se logra mediante la creatividad y el afecto, revisando fragmentos históricos a través de archivos de diversos tipos para hacerles unas cuantas notas al pie.

Y es que esto es posible, recordando de nuevo a Butler, porque de la herida que deja la pérdida surge algo más y en este caso concreto, ese «rastreo enigmático» se ve canalizado a través de la figura materna donde la noción de *madre* engloba, por supuesto, a la madre de Thandi, pero también a Winnie Mandela, a la patria y al mismo tiempo a los iconos o ideas que las marcan y las deudas que atraviesan a cada una de ellas: la maternidad, la identidad, el racismo, la feminidad y la sexualidad.

¹¹ «[a]most impossible to reconcile if you believe that motherhood and brutality are diametrically opposed. The truth is that motherhood is stained with blood, tainted with suffering and the potential for tragedy. Why are we surprised when a mother —a real mother, someone who takes care of her children and loves them— commits atrocious crimes? These are questions I wrestle with in the days and weeks that I consider my own pregnancy».

Es por todo esto por lo que, volviendo a Hirsch, como descendiente de supervivientes, Zinzi Clemmons, a través de Thandi, narra para reivindicar la necesidad de crear historias que contribuyan a metabolizar las deudas pendientes con un legado que aún persiste en el presente.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BUTCHER, Kenton (2023): *Ain't no Shame: Racial Passing in Twentieth- and Twenty-First-Century African American and South African Literature*, Pensilvania, University of Pennsylvania, tesis.
- BUTLER, Judith (2003): «After Loss, What Then?», en David L. Eng and David Kazanjian (eds.): *Loss: The Politics of Mourning*, Berkeley, University of California Press, pp. 467-474.
- BUTLER, Judith (2004): *Vida precaria: el poder del duelo y la violencia*, Barcelona, Paidós.
- BUTLER, Judith (2016): «Rethinking Vulnerability and Resistance», en Judith Butler, Zeynep Gambetti, Leticia Sabsay (eds.): *Vulnerability in Resistance*, Durham, Duke University Press, pp. 12-27.
- CHANG, Jade (2019): «How to Center Your Own Story», en Nikesh Shukla y Chimene Seyleymann (eds.): *The Good Immigrant USA*, Nueva York, Dialogue Books, pp. 301-313.
- CLEMMONS, Zinzi (2013): «A Geography of Hurt», *The Common: A Modern Sense of Place*, 24 de septiembre de 2013, en línea: <<https://www.thecommononline.org/a-geography-of-hurt/>>.
- CLEMMONS, Zinzi (2016): «Where Is Our Black Avant Garde? On Creating a New Canon, and Responding to Old Denials», *Literary Hub*, 29 de enero de 2016, en línea: <<https://lithub.com/where-is-our-black-avant-garde/>>.
- CLEMMONS, Zinzi (2017a): *What We Lose*, Londres, Penguin.
- CLEMMONS, Zinzi (2017b): «Book chat with Zinzi Clemmons, author of forthcoming novel *What We Lose*», entrevista realizada por Darkowaa, *African Book Adict*, 29 de junio de 2017, en línea: <<https://africanbookaddict.com/2017/06/29/book-chat-with-zinzi-clemmons-author-of-forthcoming-novel-what-we-lose/>>.
- CLEMMONS, Zinzi (2017c): «‘There Are Universal Human Roots for Every Problem’: An Interview with Zinzi Clemmons», entrevista realizada por Abigail Bereola. *HazLitt*, 30 de agosto de 2017, en línea: <<https://hazlitt.net/feature/there-are-universal-human-roots-every-problem-interview-zinzi-clemmons>>.
- CLEMMONS, Zinzi (2017d): «Growing Up and Grieving: Zinzi Clemmons on her Debut Novel, ‘*What We Lose*’», entrevista realizada por Celine Teo-Blockey. *Under the Radar Podcast*, octubre de 2017, en línea: <<https://open.spotify.com/episode/17fVUwjbBVpLsbSOWEf6eN?si=6c3095b2e97e476c>>.
- CLEMMONS, Zinzi (2018) «‘Being in South Africa as an author has shifted my perspective’—Zinzi Clemmons chats to The JRB about her debut novel, *What We Lose*», entrevista realizada por Jennifer Malec, *The Johannesburg Review of Books*, 4 de junio

- de 2018, en línea: <<https://johannesburgreviewofbooks.com/2018/06/04/being-in-south-africa-as-an-author-has-shifted-my-perspective-zinzi-clemmons-chats-to-the-jrb-about-her-debut-novel-what-we-lose/>>.
- HAMAD, Ruby (2019): «Lewd Jezebels, Exotic Orientals, Princess Pocahontas», en *White Tears Brown Scars*, Melbourne, Melbourne University Press, pp. 20-31.
- HIRSCH, Marianne (2016): «Vulnerable Times», en Judith Butler, Zeynep Gambetti, Leticia Sabsay: *Vulnerability in Resistance*, Durham, Duke University Press, pp. 76-96.
- HIRSCH, Marianne (2021): *La generación de la posmemoria: escritura y cultura visual después del Holocausto*, traducido por Pilar Cáceres, Madrid, Carpenoctem.
- HIRSCH, Marianne (2022): «Debts», en Irene Kacandes: *On Being Adjacent to Historical Violence*, Berlín, De Gruyter, pp. 23-26.
- JACOBS, J. U. (2020): «Chaotic Homecomings in *Prodigal Daughters* edited by Lauretta Ngcobo, *Always Another Country* by Sisonke Msimang, and *What We Lose* by Zinzi Clemmons», *Scrutiny* 24.1, pp. 21-43.
- ROVISO, Maria (2019): «Staging citizenship: artistic performance as a site of contestation of citizenship», *International Journal of Cultural Studies* 22.5, pp. 647-661.
- TOLEDO JOFRÉ, Natalia (2011): *El concepto de 'matria' desde la crítica literaria feminista y su lectura en Por la Patria de Diamela Eltit*, Chile, Universidad de Chile, tesis doctoral.
- UTAS, Mats (2015): «Some observations on race and security in South Africa», *Africa-sacountry*, 1 de junio de 2015, en línea: <<https://africasacountry.com/2015/01/some-observations-on-race-and-security-in-south-africa>>.
- YAO, Xine (2021): *Disaffected: The Cultural Politics of Unfeeling in Nineteenth-Century America*. Durham, Duke University Press.

«SEGUIR SIENDO UN PROBLEMA»: EMANCIPACIÓN Y RESILIENCIA FEMENINA EN *THE NIGHT WATCHMAN* (2020) DE LOUISE ERDRICH

CELIA CORES ANTEPAZO¹
Universidad de Salamanca

El 1 de agosto de 1953, el Congreso de los Estados Unidos anunció la Resolución Concurrente 108 de la Cámara de Representantes, un proyecto de ley para derogar los tratados de nación a nación, que se habían hecho con las naciones indígenas americanas con el objetivo de que durasen ‘mientras crezca la hierba y fluyan los ríos’. El anuncio de la Cámara pedía la futura terminación de todas las tribus, y la terminación inmediata de cinco tribus, incluido el grupo de Turtle Mountain de los nativos Chippewas.

LOUISE ERDRICH, *The Night Watchman* (2020)²

INTRODUCCIÓN

Louise Erdrich, miembro de la tribu Turtle Mountain de los nativos Chippewas, comienza su novela *The Night Watchman* haciendo referencia a la expresión «mientras crezca la hierba y fluyan los ríos» (Jackson, 1980: 494), atribuida al presidente estadounidense Andrew Jackson y usada a menudo por las comunidades indígenas de los Estados Unidos para referirse a la hipocresía y el engaño del gobierno federal

¹ Esta publicación ha sido posible gracias a una ayuda a la Formación del Personal Universitario (FPU21/01836) y una ayuda de movilidad para estancias breves FPU (EST24/00373), financiadas por el Ministerio de Universidades, y se enmarca en el proyecto de investigación «Narrating Resilience, Achieving Happiness? Toward a Cultural Narratology» (PID2020-113190GB-C22), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación.

² «On August 1, 1953, the United States Congress announced House Concurrent Resolution 108, a bill to abrogate nation-to-nation treaties, which had been made with American Indian Nations for ‘as long as the grass grows and the rivers flow.’ The announcement called for the eventual termination of all tribes, and the immediate termination of five tribes, including the Turtle Mountain Band of Chippewa». Todas las citas del inglés han sido traducidas al castellano por la autora del capítulo.

a la hora de respetar sus derechos. Jackson, séptimo presidente de los Estados Unidos, fue el responsable del desplazamiento forzoso de las tribus nativas americanas hacia el oeste del río Misisipi tras la entrada en vigor de la Ley de desplazamiento de poblaciones indígenas (*Indian Removal Act*) de 1830. Esta norma, que dio lugar a una limpieza étnica de tales poblaciones, se conocería como el Sendero de lágrimas (*Trail of Tears*). En nombre de una supuesta amistad y hermandad con las tribus, Jackson provocó el traslado obligado de alrededor de 60.000 nativos americanos: «[a]llí, más allá de los límites de cualquier Estado, en posesión de sus propias tierras, que poseerán mientras crezca la hierba o corra el agua, podré protegerlos y seré su amigo y su padre» (Jackson, 1980: 494).³ Lejos de proteger a los pueblos nativos, el gobierno estadounidense rompió los pactos históricos que habían sido firmados con las tribus para una coexistencia pacífica entre ambos. Sin embargo, como Erdrich ilustra en su novela, tribus indígenas como la Turtle Mountain Band of Chippewa también han demostrado históricamente su resiliencia a la hora de desafiar las políticas gubernamentales destinadas a «destrozar espíritus y demoler vidas» (Erdrich, 2020b: 612).⁴

Erdrich se basa en su propia historia familiar para escribir *The Night Watchman* y traer al presente la memoria histórica de los nativos Chippewa frente a las políticas de terminación del gobierno estadounidense. En este recordatorio de que lo personal es político, y de que el individuo no puede separarse del colectivo, la autora se inspira en el impacto que la Resolución Concurrente 108, o Ley de terminación, tuvo en la vida de su abuelo Patrick Gourneau, presidente tribal de la Turtle Mountain Band entre 1954 y 1958 y vigilante nocturno en la fábrica de cojinetes de piedras preciosas William Langer (Gobierno de Dakota del Norte). Erdrich comenzó a trabajar en la novela después de leer las cartas que su abuelo había escrito durante 1954, el año de nacimiento de la novelista y en el que Gourneau se encargó de poner en marcha una coalición que defendería los derechos de su tribu ante los miembros del congreso en Washington D.C. Aunque la terminación indígena ocupa la trama principal de la novela, la autora entreteje en esta línea argumental otra narrativa relacionada con el tráfico y abuso de mujeres nativoamericanas y explora temas como la desigualdad de género, la falta de oportunidades y la resiliencia de las mujeres nativas, profundizando en la desprotección institucional a la que estas mujeres se han enfrentado a lo largo de la historia y que continúan confrontando hoy en día.

³ «There, beyond the limits of any State, in possession of land of their own, which they shall possess as long as Grass grows or water runs, I can, and will protect them and be their friend & father».

⁴ «Shatter spirits and demolish lives».

Es septiembre de 1953 y Thomas Wazhashk es el presidente tribal de la reserva de Turtle Mountain y el insomne vigilante nocturno de una fábrica de cojinetes cercana. Thomas será la primera persona de la reserva en enterarse de la existencia de un proyecto de ley que el Congreso acaba de aprobar que implicaría el traslado de su pueblo a zonas urbanas bajo el velo de una supuesta emancipación de la supervisión federal para así «poner fin a su condición de tutelados de los Estados Unidos, y concederles todos los derechos y prerrogativas propios de la ciudadanía estadounidense» (Resolución Concurrente 108).⁵ Su perspicaz sobrina de diecinueve años, Patrice Parenteau, apodada Pixie, también trabaja en la fábrica. De hecho, es la primera persona de su familia en obtener un puesto de trabajo de «gente blanca» (Erdrich, 2020b: 17).⁶ Los ingresos de Patrice proporcionan sustento a su madre, la sabia Zhaanat, y a su hermano pequeño, Pokey, ya que su padre es víctima del alcoholismo y su hermana mayor, Vera, se ha marchado a Mineápolis con su prometido gracias a un programa de reubicación urbana ofrecido por la Oficina de Asuntos Indios — la agencia federal perteneciente al Departamento del Interior dedicada a las gestiones legales y políticas que afectan a los pueblos indígenas—. En la novela, Patrice emprende por primera vez un viaje a la ciudad para encontrar a Vera, que lleva cinco meses sin escribirle. A diferentes niveles, Thomas, Patrice y su comunidad jugarán un papel necesario para, por un lado, acabar con la posibilidad de la disolución de la reserva de Turtle Mountain y, por otro, encontrar a Vera.

El denominado «problema indio», que para los euroestadounidenses consistía en la presencia y soberanía de los nativos americanos en territorios de interés para su expansión y beneficio económico, es una cuestión central en *The Night Watchman*. «Cada vez que el gobierno intenta solucionar el problema indio» señala Louise Erdrich en una de las presentaciones de la novela, «intentan deshacerse de nosotros . . . así que el problema de Thomas se convierte en cómo seguir siendo un problema» (Politics and Prose, 2020: 00:21:42-00: 22: 06).⁷ Además, Erdrich plantea al lector otra cuestión poco explorada en la literatura sobre la memoria histórica de la terminación: cómo afectó y afecta la supuesta emancipación a las mujeres nativoamericanas. La autora hace referencia al movimiento Mujeres Indígenas Aseasinadas y Desaparecidas (*Missing and Murdered Indigenous Women*), que en los últimos años ha venido ganando fuerza debido al gran número de mujeres indíge-

⁵ «To end their status as wards of the United States, and to grant them all of the rights and prerogatives pertaining to American citizenship.»

⁶ «White-people».

⁷ «Every time the government tries to solve the problem, to solve Indians, they try to get rid of us . . . So his problem becomes how to remain a problem».

nas que desaparecen o pierden la vida en Norteamérica y cuyas familias raramente consiguen respuestas por parte de las autoridades judiciales y gubernamentales. El proyecto de ley con el que Erdrich encabeza *The Night Watchman*, la Resolución Concurrente 108, desencadenó una nueva forma de explotación de las mujeres nativas cuyos ecos todavía resuenan en los Estados Unidos en la actualidad.

2. LA ERA DE LA TERMINACIÓN

La Resolución Concurrente 108 llegó a Estados Unidos tras décadas de intentos por parte del gobierno federal de eliminar las maneras de existir en el mundo de los pueblos nativoamericanos y despojarlos de sus tierras. Entre los años cuarenta y sesenta del siglo xx, estos esfuerzos se incrementaron y conformaron lo que se conoce como la Era de la Terminación. Durante esta época, el gobierno intentó, a través de varias medidas legales y políticas, romper de una vez por todas la relación con las naciones independientes que habían sido pautadas a través de tratados históricos. Desde la fundación de las trece colonias en el siglo xvii y hasta 1871,⁸ se habían firmado 389 tratados que negociaban la diplomacia entre blancos y nativos debido al gran poder militar de estos últimos durante dicho período. Sin embargo, a finales del siglo xix, la población blanca superaba con creces a la indígena. En 1851, en plena expansión hacia el oeste del río Mississippi, el Congreso había recluido a las comunidades nativas en reservas con el fin de «protegerlos de las injusticias» (Johnson, 1851: 7).⁹ Con el tiempo, el gobierno federal buscó deshacerse de la responsabilidad de tutela sobre las reservas. Debido a que el traslado forzoso había dejado de ser una opción viable, el gobierno estadounidense optó entonces por un enfoque asimilacionista que marcaría las relaciones entre las tribus y el gobierno durante la primera mitad del siglo xx (Fixico, 1986: xiv). Con la Resolución Concurrente 108 de 1953 se buscaba eliminar el apoyo federal en materia de educación, sanidad y fuerzas de seguridad para así provocar una salida de los nativos hacia los núcleos urbanos en busca de recursos. Esta ruptura de los tratados llevaría además a la disolución de las reservas y a la pérdida de soberanía de las tribus, cuyos territorios pasarían a manos del gobierno federal. Alejados de sus tierras, sus culturas, y sus comunidades, los nativos se verían obligados a adaptarse a las dinámicas económicas y socioculturales blancas. No obstante, la resiliencia y

⁸ En este año, la Cámara de Representantes dejó de reconocer a las tribus individuales dentro de EE. UU. como naciones independientes con las que EE. UU. podía firmar tratados.

⁹ «We protect them from the injustice that might be done to them».

la oposición indígenas a las dinámicas abusivas del gobierno federal son tan antiguas como los abusos en sí. La tribu Turtle Mountain sirve como ejemplo de este fenómeno, pues gracias a la movilización de sus miembros, y a pesar del innegable desastre que supuso la terminación para la prosperidad de su cultura, hoy en día disfruta de cierto autogobierno y derecho a determinadas prestaciones, servicios y protecciones federales (Office of Tribal Justice, 2023).

La Resolución Concurrente 108 se presentó inicialmente como una oportunidad para liberarse de la «supervisión federal» que el gobierno ejercía sobre los nativos. Su vocabulario daba a entender que, más que despojar a estos pueblos de los beneficios que se les habían prometido tras el expolio de sus tierras en las décadas anteriores, la ley supondría una «emancipación» de su condición de inferioridad para así poder equipararse al ciudadano estadounidense blanco (United States, Congress, House, 1953). Un año antes, en 1952, se había puesto en marcha el Programa de Reubicación Voluntaria, que ofrecía a los jóvenes nativoamericanos mayores de edad un subsidio a cambio de que dejaran atrás sus vidas en las reservas y se mudasen a las grandes ciudades. En la novela de Erdrich, Vera Parenteau se embarca en la aventura de mudarse a la ciudad de Mineápolis con su prometido gracias a este programa. Esta iniciativa real de la Oficina de Asuntos Indios nació como respuesta a la Terminación propuesta por el Congreso. En 1956 se publica la Ley de reubicación india, que oficializaba la creación del programa. El gobierno prometía «el asesoramiento profesional y orientación, formación institucional», «el aprendizaje y la formación», «el transporte» y «la subsistencia» para que los jóvenes nativoamericanos se mudasen a las grandes urbes en busca de «un empleo razonable» (United States, Congress, 1953).¹⁰ Por desgracia, la reubicación, que tenía una clara intención asimilacionista, raramente cumplió sus promesas y derivó en consecuencias devastadoras en la mayoría de los casos: «[m]uchos indígenas urbanos se sintieron abandonados por un gobierno federal paternalista que generó expectativas de un mejor nivel de vida y a menudo no las cumplió» (Miller, 2019).¹¹ En una época en la que las reservas se encontraban empobrecidas como consecuencia de la Ley de Dawes, de 1887 —también conocida como *General Allotment Act*—, que había impuesto un sistema de gestión privada de las tierras

¹⁰ «In order to help adult Indians who reside on or near Indian reservations to obtain reasonable and satisfactory employment, the Secretary of the Interior is authorized to undertake a program of vocational training that provides for vocational counseling or guidance, institutional training in any recognized vocation or trade, apprenticeship, and on the job training, for periods that do not exceed twenty-four months, transportation to the place of training, and subsistence during the course of training».

¹¹ «Many urban Indians felt abandoned by a paternalistic federal government that raised expectations for a better standard of living and often failed to meet them».

en las reservas (Rhodes, 1987: 260), lo que dio lugar a su fraccionamiento y afectó enormemente a la productividad, muchos jóvenes nativoamericanos vieron en la reubicación la única alternativa para salir hacia delante. Los beneficiarios de la reubicación, lejos de ser simples marionetas del gobierno federal, se convirtieron en vivos ejemplos de lo que el académico nativo Gerald Vizenor denomina «survivance»: la continuación de una narrativa indígena propia y la renuncia a la dominación, tragedia y victimismo al que se encontraban sujetos si no actuaban (11). La urbanización cumplió con el objetivo previsto: reducir drásticamente la población de las reservas. Sin embargo, los jóvenes nativoamericanos se mudaban a las ciudades, conscientes de que aislarse en su comunidad suponía abocarse a una vida marcada por la pobreza. Como señala Douglas K. Miller, «buscaban mejorar sus vidas, incluso si eso significaba mudarse al nexo cultural, económico y político del Estado colono, y no alrededor o lejos de él» (Miller, 2019).¹² La resiliencia, la adaptación a las lógicas y dinámicas del Estado, surge como un atributo necesario para intentar mantener viva la cultura y bienestar indígenas.

A el ámbito federal, la estrategia de la reubicación para la eliminación de culturas e identidades propias distintas de la norma blanca no era una novedad: en el caso de los nativos, el Sendero de Lágrimas mencionado anteriormente y los internados para niños indígenas, activos entre 1819 y 1969,¹³ tenían por fin el despojo de tierras e identidades. Uno de los políticos responsables de la liquidación de tierras nativoamericanas durante los años cincuenta fue Dillon S. Myer, quien, antes de ser comisario de la Oficina de Asuntos Indios, había sido director de la Autoridad de Reubicación de Guerra, agencia responsable de la creación de los campos de concentración para japoneses americanos durante la Segunda Guerra Mundial. Harold Ickes, secretario del Interior coetáneo, llegó a describir a Myer como «Hitler y Mussolini en uno» (Prucha, 1995: 1030).¹⁴ Myer fue un firme defensor de la termi-

¹² «Preceding chapters have framed Indian urbanization not only as an effect of unchecked machinations of the postcolonial settler state but also as an Indian initiative, in which Indigenous men and women —both through and apart from the Indian bureau’s relocation program— sought to improve their lives, even if that meant moving into, and not around or away from, the cultural, economic, and political nexus of the settler state».

¹³ El Sistema Federal de Internados para Indios obligó durante casi dos siglos a cientos de miles de niños indígenas a separarse de sus familias para ser internados en escuelas operadas por el gobierno federal y la Iglesia. La Iniciativa Federal de Internados Indígenas emprendió en 2021 una investigación sobre la pérdida de vidas humanas y las consecuencias de los internados. Concluyó que este sistema, violento y traumático, que además empleó mano de obra infantil para suplir la falta de fondos, usó la educación como excusa para la asimilación y el maltrato de los niños indígenas, muchos de los cuales jamás regresaron a sus hogares (Newland, 2022: 91).

¹⁴ «A Hitler and Mussolini rolled into one».

nación, y apoyó las políticas del senador mormón republicano Arthur V. Watkins, que aparece en la novela de Erdrich como el principal culpable del éxodo de una gran parte de la población nativoamericana de los Estados Unidos a las ciudades. Hoy en día la demografía indígena es mayoritariamente urbana: más del 70 % de los nativos viven en ciudades (National Urban Indian Family Coalition, 2018: 6). Sin embargo, el programa también trajo consigo discriminación, falta de empleo digno, la pérdida de cultura y redes de apoyo, el sentimiento de nostalgia compartido por una gran parte de los beneficiarios de este programa, y para muchos, la miseria. Como la propia Patrice indica en la novela, «muchos regresaban al cabo de un año. De otros no se volvía a saber nada nunca más» (Erdrich, 2017b: 14).¹⁵ Al no recibir noticias de su hermana Vera durante meses, Patrice decide salir de la reserva por primera vez y viajar hacia Mineápolis en su búsqueda.

Al desembarcar del tren, Patrice es secuestrada por un hombre que dice ser taxista y que la lleva al bar donde trabaja. Allí, su jefe, Jack, le ofrece trabajar en un gran tanque de agua como «acuagozo» (Erdrich, 2017b: 146),¹⁶ una especie de animal acuático fantástico. Patrice descubre que es la tercera acuagozo que ha pasado por el bar, pues la primera falleció y la segunda cayó gravemente enferma debido al material venenoso del que está hecho el traje, algo que desconocerá hasta que ella misma experimente los síntomas.

—¿Qué tiene de especial ese traje? Es solo un traje de vaca...

—Hecho de neopreno azul . . . Y tú eres la primera chica que conozco que podría hacerle justicia a la mujer que llevó el traje por última vez.

—¿Quién era esa señora? . . . ¿Y por qué ya no está aquí? ¿Qué le pasó?

—Cayó enferma.

—Ah. Bueno, quizás se recupere.

—Gravemente enferma. (Erdrich, 2017b: 155)¹⁷

Patrice vive en sus propias carnes el primer eslabón de la cadena del tráfico sexual: el engaño. Solas y abocadas a la precariedad, muchas mujeres nativoamericanas cayeron en las mentiras de los proxenetas que les prometían la mejora de sus condiciones de vida.

¹⁵ «Many people came back within a year. Some, you never heard from again».

¹⁶ «Waterjack». Traducción de Susana de la Higuera en la edición de *The Night Watchman* en español.

¹⁷ «‘What’s so great about this outfit? It’s just a cow suit—’ ‘Ox. Made of blue rubber. . . And you are the first woman I have seen who might possibly do justice to the lady who last wore the suit.’ ‘Who was that lady? . . . Why isn’t she here anymore? What happened to her?’ ‘She fell ill.’ ‘Oh. Well, so maybe she’ll get better.’ ‘Gravely ill’».

3. LA REUBICACIÓN Y EL RESURGIMIENTO DE LAS MUJERES

Colonialismo y patriarcado han dado lugar a que el despojo y la reubicación de los pueblos indígenas, como indica la jurista nativoamericana Sarah Deer, precipitasen también una dinámica de mercantilización sexual de las mujeres aborígenes. La hipersexualización de la mujer nativa, que ha perdurado hasta nuestros días, se puede ver cada año por Carnaval y Halloween en los catálogos de disfraces, donde imágenes de la llamada *Poca-Hottie*, o *india sexy*, abundan en las páginas de papel estucado. Esta imagen erotizada de la mujer nativa es tan habitual «que no llama la atención» y en la cultura estadounidense es «omnipresente» (Deer, 2015: 62).¹⁸ La mercantilización, hipersexualización y deshumanización han facilitado la separación forzada de las mujeres nativas de sus hogares, tierras y familias a lo largo de la historia. La distancia y el aislamiento han sido herramientas empleadas durante siglos para posibilitar todo tipo de crímenes contra las poblaciones indígenas, pero en el caso de las mujeres, todo esto, unido a la cosificación de sus cuerpos, ha resultado en redes de tráfico sexual que se han mantenido vigentes durante décadas. Hoy en día, el Departamento de Justicia explica en su página web que «las prohibiciones modernas de la trata de seres humanos en los Estados Unidos tienen su origen en la Decimotercera Enmienda de la Constitución estadounidense, que prohibió la esclavitud y la servidumbre involuntaria en 1865».¹⁹ La trata de personas es la esclavitud del siglo XXI.

En el epílogo de la novela, Louise Erdrich declara que la fuente que hay tras la historia de Vera Parenteau es un estudio titulado *Garden of Truth: The Prostitution and Trafficking of Native Women in Minnesota*, publicado en 2011 por Melissa Farley, Nicole Matthews, Sarah Deer, Guadalupe Lopez, Christine Stark y Eileen Hudon. Con el pretexto de este proyecto emprendido por la Minnesota Indian Women's Sexual Assault Coalition y la organización sin ánimo de lucro abolicionista Prostitution Research & Education, Erdrich vuelve a poner el foco sobre la violencia hacia las mujeres nativoamericanas, un tema que ya había explorado en su novela de 2012 *La casa redonda*. De hecho, es en esta obra donde la autora explica que «una de cada tres mujeres indígenas será violada a lo largo de su vida ... El 86 % de las violaciones y agresiones sexuales contra mujeres indígenas son

¹⁸ «This ubiquitous form of predation was not only legal throughout most of history but encouraged by dominant culture. Today, the eroticized image of Native women is so commonplace in our society that it is unremarkable —the image of a hypersexual Indian woman continues to be pervasive in American culture.»

¹⁹ «Modern prohibitions of human trafficking in the United States have their roots in the 13th Amendment to the U.S. Constitution, which barred slavery and involuntary servitude in 1865.»

cometidas por hombres no indígenas; muy pocos responden ante la ley» (Erdrich, 2020a).²⁰ Gracias al estudio *Garden of Truth*, se sabe que el 86 % de las mujeres nativoamericanas entrevistadas en Minesota sentían que no sabían dónde se estaban metiendo, lo que confirma que en la mayoría de los casos existe engaño y manipulación. El 98 % se encontraban sin hogar en el momento de la investigación o lo habían estado anteriormente. El 92 % querían escapar de la prostitución. El 92 % habían sido violadas. El 75 % se prostituían a cambio de comida, alojamiento o drogas. El estudio establece el origen de esta problemática en la reubicación:

A menudo, el gobierno de Estados Unidos no proporcionaba servicios sociales, educación ni formación profesional a los nativos. Desamparados en un entorno culturalmente desconocido, a menudo sin familiares ni amigos, los nativos eran vulnerables a la explotación, que incluía la prostitución. (Farley et al., 2011: 13)²¹

Además, Woods y Harkins destacan que, dada la estructura profundamente patriarcal de la época, la gran mayoría de las mujeres nativas en Mineápolis ni siquiera recibieron ningún tipo de apoyo por parte de la Oficina de Asuntos Indios tras abandonar sus reservas (citado en Farley et al., 2011: 13). De esta forma, las mujeres como Vera en *The Night Watchman*, abandonadas por sus acompañantes masculinos, se veían forzadas a recurrir a la prostitución para sobrevivir. Según R. E. Kuttner y A. B. Lorincz, hasta la Segunda Guerra Mundial este había sido el único empleo disponible para los nativoamericanos fuera de la reserva (citado en Farley et al., 2011: 13).

Patrice, aunque es inteligente y curiosa, desconoce por completo todo lo relacionado con el sexo. Tras volver de Mineápolis con el bebé de su hermana, pero sin haber conseguido encontrarla a ella, Patrice habla con su compañera de trabajo en la fábrica, Betty Pye:

—Los hombres lo desean tanto que pagarían por ello. ¿Sabes a lo que me refiero?
 —No exactamente...
 —Vienen aquí y les dicen a las mujeres que se casarán con ellas en Mineápolis, hala. Luego, en la ciudad dejan tiradas a las mujeres y las venden a alguien que las pone a hacer la calle.

²⁰ «1 in 3 Native women will be raped in her lifetime . . . ; 86 percent of rapes and sexual assaults upon Native women are perpetrated by non-Native men; few are prosecuted.»

²¹ «Often, the United States government did not provide social services, education, or vocational training to Native people. Stranded in a culturally unfamiliar environment, often without extended family and friends, Native people were vulnerable to exploitation which included prostitution.»

—¿Las pone a hacer la calle?

—A estar en la calle buscando clientes, hombres que les paguen a cambio de sexo. Pero luego dan el dinero al chuloputas de turno.

—¿Qué es eso?

—¡Tú no sabes nada! Un chuloputas es alguien que es el dueño de la chica. Se queda con el dinero que ella recibe a cambio de tener relaciones sexuales. ¿Lo entiendes?

—No, no lo entiendo —negó Patrice, rotunda. (Erdrich, 2017b: 400)²²

Patrice se aprovecha de su imagen ingenua para obtener información de Betty que, por considerarse tabú, no ha podido conseguir de otras maneras. Sin embargo, tras haber vivido la experiencia como acuagozo, Patrice sí entendía lo que Betty le estaba contando, pues «Jack la habría corrompido un poco, lo suficiente para que cuando llegara alguien más, ella sintiera esa vergüenza, y luego más vergüenza, hasta que se perdiera en la vergüenza y dejara de ser ella misma» (Erdrich, 2017b: 400).²³ Como explica Sara Ahmed, experimentar la vergüenza implica sentir

que yo soy mala, y, por tanto, para expulsar lo desagradable tengo que expulsarme a mí misma de mí misma . . . Con la vergüenza, el movimiento del sujeto que se encierra en sí mismo está al mismo tiempo dándose la espalda a sí mismo. Con la vergüenza, el sujeto tal vez no tenga hacia donde dirigirse. (Ahmed, 2014: 162)

Patrice comienza a comprender las políticas de la vergüenza, aplicadas desde el inicio de la era colonial para anular la identidad y la autonomía de las personas indígenas. Como explica la académica Leanne Betasamosake Simpson, de origen Michi Saagiig Nishnaabeg, la vergüenza que los individuos nativos llevan dentro «hunde sus raíces en la humillación que el colonialismo ha infligido sobre [ellos] durante cientos de años» (2017b).²⁴ Sin embargo, en la novela se observa el uso de la vergüenza colonial por partida doble en cuanto a etnia y género: por un

²² «‘Men want it so bad they will pay for it. Know what I’m saying?’ ‘Not exactly...’ ‘They come up here and tell women they’ll get married down in the Cities, let’s go. Then down in the Cities they ditch the woman, sell her to someone who puts them out for sex.’ ‘Puts them out...?’ ‘On the street, looking for trade, getting men to pay them for sex. But then giving the money to the pimp.’ ‘What’s that?’ ‘You don’t know nothing! A pimp is someone who owns the lady. Takes the money she got paid for having sex, see?’ ‘No. I don’t see,’ said Patrice flatly.»

²³ «But she did see. Jack would have tampered with her slightly, just enough so that when somebody else came along she’d have that shame, then more shame, until she got lost in shame and wasn’t herself.»

²⁴ «It is shame that is rooted in the humiliation that colonialism has heaped on our peoples for hundreds of years.»

lado, busca subyugar al individuo nativoamericano, y por otro, oprimir a la mujer nativoamericana.

Garden of Truth indica que el adjetivo «avergonzada» fue una de las palabras más empleadas por las encuestadas para describir los sentimientos que les generaba la prostitución (Farley et al., 2011: 31). Dada su situación, «un sentimiento de vergüenza a veces impedía a estas mujeres conectar con su cultura o con otros nativos americanos» (34),²⁵ lo que perpetuaba así su aislamiento y aseguraba su permanencia en el sistema de trata. «No debemos sentir vergüenza», continúa Simpson. «No hemos hecho nada malo . . . La vergüenza solo puede arraigar cuando estamos desconectados de las historias de resistencia dentro de nuestras propias familias y comunidades» (Betasamosake, 2017b).²⁶ La vergüenza impide la acción a favor del desmantelamiento de la dominación colonial (Simpson, 2017a: 188). Simpson emplea el término *resurgimiento*²⁷ para definir la regeneración de tradiciones políticas, jurídicas, lingüísticas, espirituales, artísticas e intelectuales propiamente indígenas para así continuar resistiendo al colonialismo (Betasamosake, 2017b). Farley, Matthews, Deer, Lopez, Stark y Hudon defienden que la violencia de género era extremadamente rara antes del contacto con los europeos. Historias orales y documentos históricos muestran que algunas tribus la consideraban un delito capital (2011: 12). Indican, además, que muchas de las mujeres encuestadas para su estudio «sentían que debían su supervivencia a las prácticas culturales nativas. La mayoría quería tener acceso a enfoques curativos nativos integrados con una serie de servicios populares» (3).²⁸ En esta línea, la académica y escritora Stó:lō Lee Maracle asegura que para combatir el sexismo colonial se debe empoderar a las mujeres y recuperar los sistemas de conocimiento y las formas de poder inclusivas que existían antes de la invasión colonial patriarcal sin dejar de lado el feminismo occidental, pues es clave para interactuar con el mundo exterior (2015: 151). Sin embargo, es necesario un feminismo que vaya un paso más lejos para acabar con la violencia ejercida contra la mujer desde el Estado colono: «la rematriación y la descolonización deben ser nuestra respuesta» (130).²⁹

²⁵ «A feeling of shame sometimes prevented these women from connecting with their culture or with other Native Americans.»

²⁶ «We are not shameful people. We have done nothing wrong. I began to realize that shame can only take hold when we are disconnected from the stories of resistance within our own families and communities.»

²⁷ «Resurgence».

²⁸ «Many of the women felt they owed their survival to Native cultural practices. Most wanted access to Native healing approaches integrated with a range of mainstream services.»

²⁹ «Rematriation and decolonization must be our response.»

En la novela, Erdrich muestra al lector dos claros ejemplos de resiliencia femenina, indígena y feminista a través de los personajes de Patrice y Millie Cloud. Ante la problemática de la terminación, Thomas llama a Millie Cloud, una joven doctoranda en economía de padre chippewa que, para su tesis, había hecho un estudio sobre el estado económico y social de la reserva. Patrice, fascinada por el trabajo de Millie y tras ser partícipe de la extensión de las injusticias de la reserva más allá de sus límites, comienza a interesarse por la posibilidad de continuar sus estudios y ser abogada. De esta forma, no solo contribuiría a sacar adelante a su familia, sino que desempeñaría un papel fundamental en el proceso de resurgimiento de su comunidad. Millie, por su parte, abandonará la economía para centrarse en la antropología y propondrá a su universidad estudiar los conocimientos de Zhaanat. Gracias a esta relación simbiótica entre ambas jóvenes, Patrice, criada en la reserva, se adentrará en las teorías de conocimiento académico occidentales mientras que Millie, criada en la ciudad, profundizará en la epistemología tradicional chippewa de la que había estado desconectada. Erdrich muestra la necesidad de una ecología del conocimiento frente a la supremacía intelectual blanca. En un mundo que relega a las mujeres nativoamericanas a la pobreza, al silencio y a la ignorancia, Millie y Patrice personifican el ejercicio de resurgimiento y *survivance* que llevan a cabo junto a su comunidad y buscan la manera de desafiar al sistema que las oprime.

4. MINEÁPOLIS: ¿LA OPORTUNIDAD DE TU VIDA?

Erdrich también explica a sus lectores que la figura del acuagozo está basada en el espectáculo acuático no ficticio de Divena. Divena era el nombre artístico de la sirena estríper que actuaba cada noche en un tanque lleno de agua en el pub The Persian Palms del Mineápolis de los años cincuenta. The Persian Palms reunía cada noche a hombres de todo tipo, atraídos por la diversa oferta de espectáculos de índole sexual. «Gente de toda la región conocía el Persian Palms como un lugar donde desafiar las expectativas de respetabilidad de los años cincuenta», señala el periodista James Eli Shiffer, que ha descrito el pub como el «hogar de miles de obreros jubilados o discapacitados, borrachos, solitarios y almas perdidas» (2016).³⁰ Durante esta época, tal y como refleja *The Night Watchman*, Mineápolis recibía a los nativoamericanos que habían llegado a la ciudad gracias al Programa de Reubicación. En 1955, conformaban menos del 0,5 % de la población, sin embargo, representaban el 12 % de los usuarios

³⁰ «People from all over the region knew the Persian Palms as a place to defy 1950s-era expectations of respectability. . . home to thousands of retired or disabled laborers, drunks, loners and lost souls.»

del hospicio de la ciudad. En 1956, un grupo de nativos americanos se presentaron en el despacho del alcalde, Eric Hoyer, y se enfrentaron a él en persona, preguntándole por los motivos por los que les habían dejado llegar a una ciudad que solo les ofrecería pobreza, alcoholismo y prostitución, habiéndoles prometido bienestar y progreso (Miller, 2019: 181). Hoy en día, las nativoamericanas conforman el 2 % de la población total de Mineápolis. Sin embargo, se estima que más del 24 % de las prostitutas de la ciudad son mujeres indígenas (Farley et al., 2011: 17).

En la novela se puede observar la publicidad engañosa dirigida a jóvenes nativoamericanos para que dejasen atrás sus vidas en las reservas:

Ven a Mineápolis. La oportunidad de tu vida. Buenos trabajos en comercio minorista, fábricas, el gobierno federal, estatal, local, una bulliciosa vida comunitaria, tiendas de autoservicio. La hermosa Minesota. Diez mil lagos. Un zoológico, un museo, rutas, merenderos, parques, ocio, cines. Hogares felices, hogares hermosos, numerosas iglesias, una bulliciosa vida comunitaria, tiendas de autoservicio. (Erdrich, 2017b: 85)³¹

Vera se traslada a la capital de Minesota por amor. Sin embargo, pronto se destapa la realidad: su supuesto futuro marido la abandona y la vende al tráfico sexual tras dejarla embarazada. La joven será enviada a un barco donde los marineros la someterán a todo tipo de abusos, generándole además una adicción a las drogas (Erdrich, 2017b: 306). Cuando Patrice visita la Oficina de Colocación y Reubicación para solicitar información acerca del paradero de su hermana, se sorprende ante la falta de apoyo real del programa: «—¿Es que no hacéis un seguimiento de adónde va la gente? —No después de un tiempo. —Un tiempo muy corto» 86).³² Thomas sugiere denunciar la situación de Vera a la policía, pero la posibilidad se descarta rápidamente:

Buscar ayuda policial para una mujer india casi siempre significaba culpabilizarla. Fuese lo que fuese, ella siempre tendría la culpa y recibiría el castigo. Por ello era impensable acercarse a la policía...

—Los policías nunca nos ayudarán —dijo Zhaanat al fin. (2017b: 298)³³

³¹ «Come to Minneapolis. The Chance of Your Lifetime. Good Jobs in Retail Trade, Manufacturing, Government Federal, State, Local, Exciting Community Life, Convenient Stores. Beautiful Minnesota. 10,000 Lakes. Zoo, Museum, Drives, Picnic Areas, Parks, Amusement, Movie Theaters. Happy Homes, Beautiful Homes, Many Churches, Exciting Community Life, Convenient Stores.»

³² «‘Don’t you keep track of where people go?’ ‘Not after a while.’ ‘A short while’..»

³³ «To seek police assistance for an Indian woman was almost sure to put her in the wrong. No matter what happened, she would be the one blamed and punished. It was for that reason unthinkable to approach the police. . . ‘The policeman will never help us,’ Zhaanat said at last.»

Esta actitud, que tiene sus raíces en los medios coercitivos y violentos tradicionalmente empleados por la policía en comunidades nativas, perdura hasta la actualidad debido al miedo a la violación de la confidencialidad, el temor a las represalias y a la impunidad a la que se suelen enfrentar los delincuentes (Amnistía Internacional, 2007: 4). Erdrich pone de manifiesto la necesidad de una red de cuidados fuerte y segura frente a los peligros que supone el ser una mujer privada de su libertad bajo el sistema patriarcal colonial.

5. REDES DE APOYO Y RECONOCIMIENTO

La movilización de los miembros del grupo Turtle Mountain para encontrar a Vera, incluso cuando la amenaza de la terminación acecha, es un ejemplo de la relevancia del modelo relacional indígena y su papel en la resistencia al sistema. La tierra y la mujer deben ser reconocidas y protegidas equitativamente. Como señala Winona LaDuke, activista y economista nativoamericana,

las enseñanzas de los nativos americanos describen las relaciones que nos rodean —animales, peces, árboles y rocas— como nuestros hermanos, hermanas, tíos y abuelos. Nuestras relaciones mutuas, nuestras oraciones susurradas a través de generaciones a nuestros parientes, son lo que une a nuestras culturas. (1999: 2)³⁴

En el estudio *Garden of Truth*, se indica que entre las necesidades más frecuentes de las mujeres nativas encuestadas se encontraba «el apoyo entre iguales (73 %)». Esto «refleja la necesidad de que sus experiencias únicas como mujeres nativas que ejercen la prostitución sean escuchadas y atendidas por personas que se preocupan por ellas» (Farley et al., 2011: 3).³⁵ Vera, que sufre un fuerte síndrome de abstinencia en el barco, será dada por muerta y abandonada en un callejón hasta que Harry Roy, un soldado sanitario retirado del ejército, la rescate.

Aunque finalmente los esfuerzos de Patrice y su tribu por encontrar a Vera fallan y es un hombre blanco el que la devuelve a su hogar, Erdrich muestra a través de su figura la importancia de un reconocimiento real de las personas indígenas y sus

³⁴ «Native American teachings describe the relations all around —animals, fish, trees, and rocks— as our brothers, sisters, uncles, and grandpas. Our relations to each other, our prayers whispered across generations to our relatives, are what bind our cultures together.»

³⁵ «Their most frequently stated needs were for individual counseling (75 %) and peer support (73 %), reflecting a need for their unique experiences as Native women in prostitution to be heard and seen by people who care about them.»

problemáticas frente a «las propias configuraciones del poder estatal colonialista, racista y patriarcal que las demandas de reconocimiento de los pueblos indígenas han tratado históricamente de trascender» (Coulthard 4). Harry «pensó en llevarla al hospital. Pero conocía muy bien el hospital. Era posible que la trataran como a una borracha y que, en cuanto entrara en calor, la echasen a la calle» (Erdrich, 2017b: 402).³⁶ Leanne Simpson afirma que el reconocimiento del Otro Indígena es necesario para el resurgimiento y señala que supone un componente esencial de los sistemas políticos Anishinaabe,³⁷ dada la posición central de la reciprocidad en todas sus relaciones. La diversidad, la libertad, el consentimiento y la no-interferencia deben formar parte de la interacción con el otro si se pretende crear relaciones de resiliencia (2017a: 181-182).³⁸ Harry decide cuidar a Vera en su propia casa. Cuando Vera, ya recuperada físicamente, rechaza su propuesta de matrimonio, la ayudará a regresar con su familia sin hacer más preguntas.

6. CONCLUSIONES

Hoy en día, los Estados Unidos define a las tribus federalmente reconocidas como «naciones domésticas dependientes» y reafirman su adhesión a los principios de las relaciones de gobierno a gobierno. Aunque no obtuvieron el resultado deseado, la terminación y la reubicación cambiarían la historia nativoamericana de manera permanente. En *The Night Watchman*, Erdrich expone los orígenes históricos de la realidad del tráfico de mujeres indígenas en los Estados Unidos. La novela retrata la resiliencia de estos pueblos y sus mujeres a la hora de combatir el sexismo colonial reclamando sus propias maneras de actuar y existir en la tierra que se les pretende arrebatar.

Al final de la novela, la autora informa al lector de que, en total, 113 naciones tribales padecieron el desastre de la terminación. Se perdieron 570.000 hectáreas de tierras tribales. Las mayores beneficiarias fueron las corporaciones privadas, mientras que muchas personas de las tribus extintas murieron prematuramente en la mi-

³⁶ «The pulse was weak and rapid. He thought of bringing her to the hospital. But he knew the hospital all too well. They might treat her like a drunk and after she warmed up just throw her out onto the street.»

³⁷ El término *Anishinaabe* se refiere a un grupo de Primeras Naciones que habitan los Estados Unidos y Canadá entre las cuales se encuentran los nativos chippewa.

³⁸ «Recognition within Nishnaabewin is a lovely practice that builds resilient relationships.» «[Recognition] is a core part of our political systems because they are rooted in our bodies and our bodies are not just informed by but created and maintained by relationships of deep reciprocity.»

sería. Ni una sola tribu salió beneficiada: «[a]l final, 78 naciones tribales, entre ellas la tribu Menomini, liderada por Ada Deer, recuperaron el reconocimiento federal; 10 recobraron el reconocimiento estatal, pero no federal; 31 tribus se quedaron sin tierras; 24 se consideran extintas» (Erdrich, 2017b: 607).³⁹

El regreso de Vera y el triunfo del grupo de Turtle Mountain de los nativos chipewas frente a los intentos de terminación por parte del gobierno federal ponen punto final a la novela. En el epílogo, Louise Erdrich recuerda a los lectores la importancia de persistir en la lucha contra los abusos de poder y por los derechos, no solo de las mujeres y los nativos, sino de la humanidad:

si dudan de que una sucesión de palabras áridas en un documento gubernamental puede destrozar espíritus y demoler vidas, que este libro borre esa duda. Por el contrario, si usted es de los que están convencidos de que somos impotentes para cambiar esas áridas palabras, que este libro le dé aliento. (2017b: 612)⁴⁰

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AHMED, Sara (2014): *La política cultural de las emociones*, traducido por Cecilia Olivares Mansuy. Programa Universitario de Estudios de Género, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- AMNISTÍA INTERNACIONAL (2007): *Maze of Injustice: The Failure to Protect Indigenous Women from Sexual Violence in the USA*, Amnesty International Publications, en línea: <<https://www.amnesty.org/fr/wp-content/uploads/2021/05/AMR510352007ENGLISH.pdf>>.
- BETASAMOSAKE SIMPSON, Leanne (2017a): *As We Have Always Done. Indigenous Freedom through Radical Resistance*, Mineápolis, University of Minnesota Press.
- BETASAMOSAKE SIMPSON, Leanne (2017b): *Dancing on Our Turtle's Back. Stories of Nishnaabeg Re-Creation, Resurgence and a New Emergence*, Winnipeg, ARP Books.
- DEER, Sarah (2015): *The Beginning and End of Rape: Confronting Sexual Violence in Native America*, Mineápolis, University of Minnesota Press.
- ERDRICH, Louise (2020a): «Epílogo», en *The Round House*, Londres, Corsair.
- ERDRICH, Louise (2020b): *The Night Watchman*, Nueva York, Harper Large Print.
- ERDRICH, Louise (2021): *El vigilante nocturno*, traducido por Susana de la Higuera Glyne-Jones, Madrid, Siruela.

³⁹ «By the end, 78 tribal nations, including the Menominee, led by Ada Deer, regained federal recognition; 10 gained state but not federal recognition; 31 tribes are landless; 24 are considered extinct.»

⁴⁰ «If you should ever doubt that a series of dry words in a government document can shatter spirits and demolish lives, let this book erase that doubt. Conversely, if you should be of the conviction that we are powerless to change those dry words, let this book give you heart.»

- FARLEY, Melissa et al. (2011): *Garden of Truth: The Prostitution and Trafficking Of Native Women In Minnesota*, Minesota, Minnesota Indian Women's Sexual Assault Coalition.
- FIXICO, Donald Lee (1986): *Termination and Relocation: Federal Indian Policy, 1945-1960*, Nuevo México, University of New Mexico Press.
- HARKINS, Arthur M. y Richard G. WOODS (1968): *Attitude of Minneapolis Agency Personnel Toward Urban Indians*. Training Center for Community Programs, Mineápolis, University of Minnesota.
- JACKSON, Andrew (1980): *The Papers of Andrew Jackson*, vol. 7, Tennessee, University of Tennessee Press.
- JOHNSON, Robert Ward (1851): *Proceedings of the House of Representatives, Thursday, February 20, 1851, on the Indian appropriation Bill with the Remarks of Mr. Johnson of Arkansas*, United States, Congress, House.
- KUTTNER, R. E. y A. B. LORINCZ (1970): «Promiscuity and Prostitution in Urbanized Indian Communities», *Mental Hygiene* 54.1, pp. 79-91.
- LADUKE, Winona (1999): *All Our Relations*. Cambridge, South End Press.
- «Leaders-Turtle Mountain» North Dakota Studies, North Dakota Government, 24 April 2024, en línea: <<https://www.ndstudies.gov/curriculum/high-school/turtle-mountain/leaders-turtle-mountain>>.
- MARACLE, Lee (2015): *Memory Serves. Oratories*, editado por Smaro Kamboureli, Edmonton, NeWest Press.
- MILLER, Douglas K. (2019): *Indians On The Move: Native American Mobility And Urbanization In The Twentieth Century*, Chapel Hill, UNC Press Books.
- NATIONAL URBAN FAMILY COALITION (2018): *Making the Invisible Visible: A Policy Blueprint for Urban Indian America*, en línea: <https://static1.squarespace.com/static/5b985402e17ba31b72a52f90/t/5baa51c0652deac39f3b7456/1537888709109/NUIFC_digital_Bookplain.pdf>.
- NEWLAND, Bryan Todd (2022): *Federal Indian Boarding School Initiative Investigative Report*, United States Department of the Interior, Office of the Secretary.
- OFFICE OF TRIBAL JUSTICE (2023): U.S. Department of Justice. «Frequently Asked Questions about Native Americans», 24 de agosto 2023, en línea: <<https://www.justice.gov/otj/about-native-americans#:~:text=What%20does%20the%20term%20'Federally,%-22domestic%20dependent%20nation%22%20status>>.
- POLITICS AND PROSE (2020): «Louise Erdrich, 'The Night Watchman'», *YouTube*, 5 de marzo 2020, en línea: <https://www.youtube.com/watch?v=jYmpqLkjFWQ&ab_channel=PoliticsandProse>.
- PRUCHA, Francis Paul (1995): *The Great Father: The United States Government and the American Indians*, Lincoln, University of Nebraska Press.
- RHODES, Terrel (1987): «The Urban American Indian», *A Cultural Geography Of North American Indians*. Boulder, Westview Press, pp. 259-273.
- SHIFFER, James Eli (2016): «The Persian Palms», *Historyapolis*, 21 julio 2016, en línea: <<http://historyapolis.com/blog/2016/07/21/the-persian-palms/>>.

UNITED STATES DEPARTMENT OF JUSTICE. «Human Trafficking. Key Legislation», *U.S. Department of Justice*, en línea: <<https://www.justice.gov/humantrafficking>>.

UNITED STATES, CONGRESS, House (1953): Concurrent Resolution 108. *govinfo.gov*, en línea: <<https://www.govinfo.gov/content/pkg/STATUTE-67/pdf/STATUTE-67-PgB132-2.pdf>>.

UNITED STATES, Congress (1956): Public Law 959. Indian Relocation Act. *govinfo.gov*, en línea: <<https://www.govinfo.gov/content/pkg/STATUTE-70/pdf/STATUTE-70-Pg986.pdf>>.

VIZENOR, Gerald Robert (1999): *Manifest Manners: Narratives On Postindian Survivance*, Lincoln, University of Nebraska Press.

II ENCARNAR CONFLICTOS

LA CRISIS DEL TESTIMONIO
Y LA NARRACIÓN DEL TRAUMA

NARRAR LA HUIDA DEL HORROR: MEDIACIONES DE LA GUERRA A PARTIR DE MARÍA LUISA ELÍO Y LUCIE SOULLIER

DANIEL ESCANDELL MONTIEL
Universidad de Salamanca

1. INTRODUCCIÓN

La narrativa memorística de la guerra se ha centrado en no pocas ocasiones en los relatos del propio conflicto o en los períodos de represión y posguerra, algo que puede evidenciarse en casos como el corpus resultante de la popularización de la novela memorística española como estrategia para recuperar las voces perdidas, negadas o silenciadas durante el régimen franquista. Del mismo modo, muchos de estos relatos han llegado desde voces masculinas, con notables excepciones como, por ejemplo, *La voz dormida* de Dulce Chacón (2002) o *Cartas desde la ausencia* de Emma Riverola (2008).¹ Sin duda, la posibilidad de la voz de las mujeres en este tipo de narraciones es fundamental para construir una memoria justa de los conflictos y sus horrores, pero también lo es que se trate de relatos coetáneos a los sucesos (sin que esto suponga desmerecer la producción de la generación del *nieto del derrotado* (Izquierdo, 2013), como testimonio fundamental y único. En estas páginas abordaremos los casos de María Luisa Elío y Lucie Soullier atendiendo a sus producciones, las mediaciones externas que hacen posible la llegada de sus mensajes y los factores ficcionales, nacionales, culturales y temporales que diferencian sus aportaciones.

¹ Aportamos únicamente dos ejemplos de autoras que publicaron sus obras en lengua castellana en vez de recurrir a una muestra más extensa del fenómeno editorial de principios de este siglo. Merece la pena recordar, con todo, que se trata de novelas escritas desde España, y no desde el exilio, como sucederá en el caso del guion de Elío Bernal. La producción literaria sobre el tema ha sido históricamente muy masculina: si prestamos atención al listado de más de cuarenta obras, desde la más inmediata posguerra hasta 2011, que aporta Izquierdo (2013: 3-4), no hay más nombres femeninos que los aquí referidos. Si pensamos en obras españolas publicadas originalmente en otras lenguas encontramos nombres como el de la mallorquina Carme Riera con *La meitat de l'ànima* (2003).

2. VIDA PROPIA Y DE LOS DEMÁS

María Luisa Elío Bernal (Pamplona, 1926 - Ciudad de México, 2009), la menor de tres hermanas, es hija de un juez que fue fiel al gobierno democrático y, por eso, fue hecho prisionero el 26 de julio de 1936: pudo escapar y esconderse tras haber sido detenido en su propio hogar delante de toda su familia. Carmen, la madre de María Luisa, tomó la difícil decisión de intentar huir con las tres niñas, algo que fue increíblemente difícil como muestra el hecho de que terminaran siendo prisioneras durante meses. Al concluir la guerra, Luis logra pasar la frontera y llegar a Francia, pero allí es conducido al campo de concentración de Gurs.² El trato no puede extrañarnos:

Los refugiados constituyeron para el gobierno francés un problema político y sobre todo económico, debido a la inhibición de los restantes países para asumir los gastos derivados de su mantenimiento. Esto hizo que desde el principio fomentara una doble política de retorno a España o de reemigración a terceros países. (Alted Vigil, 1999: 135)

Carmen y sus hijas, por su parte, logran finalmente llegar hasta París donde fue posible el reencuentro de la familia, ya en 1940, para iniciar poco después su viaje al exilio mexicano (Fox Maura, 2021: 11-13). Una jovencísima María Luisa vive, por tanto, el horror de la guerra, la odisea de la huida y la tortura psicológica de las continuas noticias falsas y rumores de que su padre ha sido asesinado por los franquistas. Sin duda, la experiencia de toda guerra es siempre mucho más terrorífica para los niños, quienes no pueden comprender (como si los adultos sí que pudieran) qué ha originado esa situación, y ven «sin comprender los motivos, cómo el hogar de su infancia se rompía, sus padres y en algunos casos hermanos mayores desaparecían, cómo la madre y otras mujeres del entorno tenían que luchar para sobrevivir y ayudar en retaguardia al esfuerzo de la guerra» (Alted Vigil, 1999: 132).

Asentada en México, Elío Bernal se adentra en el mundo de la interpretación, se integra en grupos teatrales, entra en contacto con autores tan destacados como

² El campo de Gurs se construyó en el mismo 1939 y, aunque originalmente se pretendía que fuera refugio para los combatientes republicanos tras la derrota, ya en 1940 empezó a funcionar como campo de concentración. En ese momento se empezó a internar en el campo también a alemanes y otros ciudadanos que se sospechaba que podían ser afines al nazismo. Tras el armisticio firmado con Alemania en 1940 pasa a ser empleado como campo de concentración para judíos. Al finalizar la guerra se usó brevemente como prisión para soldados alemanes y colaboradores; irónicamente, se aprisionó también a españoles que, pese a haber luchado por la liberación de Francia, les parecieron demasiado comprometidos por enfrentarse al franquismo pues temían que eso fuera conflictivo para el país. El campo cerró en 1946.

Octavio Paz o Juan José Arreola, y publica diferentes colaboraciones en periódicos y revistas. En el año 1954 se casa con José Miguel García Ascot (Túnez, 1927 - Ciudad de México, 1986), llamado comúnmente Jomí, también hijo de exiliados, y, como ella, destinado al mundo del cine. La pareja entra en contacto con el mundo cultural y literario, incluyendo múltiples viajes que los llevan a conocer a autores como Alejo Carpentier, Juan Rulfo, Emilio Prados y, también, a Gabriel García Márquez, quien les dedica su célebre *Cien años de soledad*.

En 1961, Elío Bernal escribe el guion cinematográfico *En el balcón vacío*, que Jomí hizo realidad y estrenó en 1962, la obra en la que nos vamos a centrar, con un fuerte componente autoficcional.

Lucie Soullier, por su parte, es una periodista francesa actual. Se formó originalmente en Relaciones Internacionales en la Université de Strasbourg y posteriormente en Periodismo en la Université de Lille. Ha escrito en múltiples medios, incluyendo el semanario *L'Express*, antes de iniciar su trayectoria en *Le Monde* en el año 2013. A lo largo de su carrera como periodista se ha especializado particularmente en cubrir y denunciar las acciones más radicales de la extrema derecha europea y, particularmente, la francesa. En este caso, a diferencia de Elío Bernal, Soullier no ha sufrido en carne propia la guerra ni el exilio, pero su labor periodística la ha llevado a trabajar extensamente casos presentes: el que nos ocupa es la guerra civil en Siria que se inicia en 2011 y que, tras más de trece años, *sigue sin darse por finalizada*. El 18 de diciembre de 2015 publica el reportaje «Le voyage d'une migrante Syrienne à travers son fil WhatsApp» (Soullier, 2015), que convierte el relato de múltiples mujeres sirias que escaparon de la guerra intentando llegar a Europa en el de una única superviviente, Dana, y se nos cuenta, principalmente, a través de los mensajes con sus familias a través de WhatsApp (con texto, pero también imágenes, audios y otros contenidos que aprovechan su formato web y capacidad multimedia). Este viaje migratorio, forzado, peligroso (más para las mujeres) y despreciado por quienes deberían dar acogida a quienes huyen de la masacre se presenta con contundencia tanto en el reportaje como en el posterior videojuego y en la adaptación interpretativa que impulsó la actriz Clea Petrolesi (Wahl, 2022).³

³ En estas páginas nos centramos en la adaptación a videojuego del reportaje de Soullier, en la medida en que el trabajo teatral de Petrolesi es derivativo, pues ella misma ha explicado que hizo poco más que transcribir lo que se recoge en dicho reportaje palabra por palabra. Su adaptación se titula como el videojuego, *Enterre-moi, mon amour*, pero debemos tener en cuenta que esta expresión aparece al principio del reportaje. Este título es traducción directa de una expresión popular siria: se emplea para decirle a la persona amada durante una despedida que el sentimiento es tan fuerte que no podría soportar ser el último de los dos en fallecer y, por tanto, verse obligado a seguir viviendo sin la persona amada.

El reportaje de Soullier, por tanto, no es propio, pero supone un componente escritural creativo dentro de la narrativa no ficcional al consolidar diferentes historias en una sola, lo que parece responder a la búsqueda de un relato unificado que pueda favorecer la vinculación empática de los lectores con una víctima en particular. Es decir, humaniza el drama al personalizarlo en una única mujer.

2. VOCES FEMENINAS MEDIADAS POR OTROS

María Luisa Elío Bernal es la guionista de *El balcón vacío*, pero García Ascot, su marido, es el director de la película, y, por tanto, asume al menos una posición de mediador necesario para trasladar el texto a la pantalla. Puesto que se trató de una producción independiente sin apoyos financieros de ningún tipo más allá de los propios victimarios y, por tanto, financiada en exclusiva por los propios exiliados españoles residentes en México (García Riera, 1992: 262), podemos asumir que contó con una amplia libertad creativa. Elío Bernal, por su parte, se reservó un papel y su voz está patente no solo a través del guion, sino como narradora.

Jomí es, él mismo, hijo de exiliados españoles: su padre era diplomático y nació en Túnez. Su familia, como tantos otros españoles fieles a la democracia, tuvo que huir y llegó a México en 1939, cuando García Ascot tenía doce años. Publicó narrativa y poesía, si bien su vocación era el cine y fue reconocido como un creador experimental, aunque económicamente tuvo éxito con el mundo de la publicidad.

La cinta cuenta la historia de una mujer que recuerda en México su vida como refugiada de la guerra civil. En ella cuenta todo el trauma que le supuso como niña la huida y la propia guerra. Es, por tanto, una historia con fuertes componentes autoficcionales que se ven reforzados por la presencia interpretativa de la propia Elío Bernal en la película. Es una mirada hacia un pasado traumático sin resolver pese a que han transcurrido ya más de dos décadas cuando se lleva a cabo el proyecto. El cine se convierte en un espacio ficcional que se sitúa como mediador entre la vida de la autora y su relato de la experiencia de una infancia alterada por la crueldad del conflicto bélico, la persecución y el miedo que conducen a la vida en el exilio.

El reportaje de Lucie Soullier, por su lado, se convierte en videojuego como parte de una colaboración con un estudio de desarrollo parisino, The Pixel Hunt, que fundó el también periodista Florent Maurin en el año 2009. El videojuego se llama *Enterre-moi, mon amour* y se estrena en 2017 gracias a la colaboración no solo de dicho estudio, sino también de ARTE France y FIGS en la producción.

Narrativamente, el juego es una traslación del reportaje de Soullier y, por tanto, es una adaptación respetuosa con el relato de la tragedia pese a los prejuicios que pueden operar sobre los videojuegos como medio (Escandell Montiel, 2020a: 292-

293). Esto viene dado no solo por la capacidad del medio para recibir y contar todo tipo de historias, más allá de lo que pueda dominar el mercado de masas, sino por el propio trabajo llevado a cabo por el estudio de Florent Maurin: The Pixel Hunt ha desarrollado *software* para múltiples proyectos transmedia incluyendo colaboraciones directas con entidades como el Museo de las Civilizaciones de Europa y del Mediterráneo (Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée) de la ciudad de Marsella para realizar su sistema de visitas interactivas; o a _BAHN, una productora cinematográfica de Luxemburgo, con la que crearon, también en 2017, *Zero Impunity*, una campaña para denunciar el uso de la violencia sexual como arma de guerra en la que el estudio diseñó un sistema de visualización tridimensional de los apoyos recibidos en forma de firmas en peticiones en línea.

El videojuego, por tanto, se basa en el reportaje de Soullier, que a su vez se sustenta en el relato real de múltiples mujeres sirias que confiaron en la periodista francesa para ofrecerle el testimonio de las violentas y peligrosas rutas de huida desde su país hasta Europa, incluyendo no solo el riesgo de la guerra, sino también el abuso de mafias de inmigrantes, la persecución y el desprecio de las autoridades, la crueldad de quienes se aprovechaban de ellas, y muchas más situaciones horribles a las que hacían frente confiando en la promesa (tantas veces incumplida) de una vida mejor. Los aspectos biográficos siguen presentes, pero hay aquí una mediación adicional a la de la obra de Elío Bernal, en la medida en que Soullier ya ejerce como tal, y, a esa mediación original, debe sumarse la del propio estudio de desarrollo para conseguir que el relato pueda funcionar también a través de la interacción que marca el formato inherente al videojuego como hipermedio. En este caso, se trata de un relato que mira hacia el presente más inmediato, puesto que la crisis siria estaba (y sigue todavía hoy) en marcha, por lo que, a diferencia de la película creada por Jomí, *Enterre-moi, mon amour* debía enfrentarse a la responsabilidad de contar algo que todavía estaba sucediendo.

La temporalidad de las obras supone un nivel de compromiso para el testimonio que construyen. En el caso de *En el balcón vacío* es un recuerdo: para Elío Bernal la guerra no está tan lejos, pero es una historia suya. El conflicto ha acabado (no así el régimen franquista, que seguía plenamente vigente en el momento de rodaje y estreno), y ella todavía no ha podido regresar a su propio país (regresa por primera vez años más tarde, en 1970, cuando su padre ya había fallecido). Mirar al pasado es necesario para el matrimonio, ambos exiliados, pues sentían la necesidad de crear la película de un relato que era no solo suyo, sino de muchos más, que habían huido forzosamente de su país y que, sin embargo, no tenían voz: *En el balcón vacío* se considera la única película del exilio español (Colina, 1982: 662), lo que es una evidencia más de la escasa capacidad de ocupación del discurso público que tuvo el pueblo español exiliado y victimizado por Franco ante la opinión interna-

cional. La escritura del guion y la posterior película es una necesidad que surge de dentro de ellos y que se siente como un compromiso necesario tras el viaje a Cuba del matrimonio en el año 1959 (Alonso, 1999: 142-143), que los lleva a reforzar su red de contactos con intelectuales (y necesariamente políticos) exiliados e hispano-americanos. La experiencia cubana parece impulsar la voluntad reivindicadora y de construcción de discurso propio sobre la experiencia como exiliados y la forzosa huida de la patria ante la funesta amenaza de la guerra.

Enterre-moi, mon amour, en cambio, es un compromiso con las otras, es decir, con personas subalternas (en particular, las mujeres), que asume desde Europa un conjunto de personas por su sensibilidad social y posición política. No se percibe en el videojuego un compromiso menor que el que refleja *En el balcón vacío* como historia propia que es, en la medida en que construye también un relato sensible con las víctimas, respetuoso con su trauma y reivindicador de una agencia insatisfecha en origen y que, por ello, debe asumir un tercer grupo (Shapiro, 2005), algo que se ha producido en múltiples videojuegos con normalidad en relación con otros medios narrativos (Escandell Montiel, 2020b). Al ser una historia sobre un presente compartido por Soullier, el estudio de desarrollo The Pixel Hunt, las refugiadas sirias reales (incluyendo las que prestaron su testimonio a la periodista), y los receptores (tanto del reportaje como del videojuego), puede encontrarse un importante compromiso para dar voz a quien no la tiene y, también, para construir un relato desde ese presente para que quede constancia en el futuro de lo sucedido. Por eso mismo, la frontera entre realidad y ficción es de especial sensibilidad, dado que parte de un reportaje que *crea* a una refugiada, aunque sea a partir de la mezcla de múltiples casos reales, que en el videojuego adopta el nombre de Nour: la temporalidad (la de la experiencia interactiva, y la de los hechos narrados) es fundamental para construir la experiencia en el videojuego (Bouchardon, 2023: 7-9).

3. RELATOS DE UN MISMO HORROR (Y SU RECEPCIÓN)

Enterre-moi, mon amour se recibe como narración interactiva desde un punto de vista determinado, que no es el de la mujer siria que huye del país con la esperanza de dejar la guerra atrás, sino a través de su marido. El punto de vista que se da al usuario-receptor es el de Majd, el joven marido de Nour: su misión y, por ende, la del jugador, es ayudar a través de WhatsApp a su mujer a llegar sana y salva hasta Europa dándole consejos y ayudándola en el viaje, al que él no ha podido sumarse. Sabiendo que posiblemente jamás vuelvan a verse, su única esperanza es que su amor pueda vivir. Eso hace que la experiencia del receptor se vea condicionada por aspectos geográficos y temporales según la ruta y las condiciones del viaje, lo que

conduce (según los consejos que se den y las decisiones que se tomen) a uno de los diecinueve posibles desenlaces para la historia.

La presencia de un émulo de WhatsApp como mecanismo narrativo fundamental del videojuego refleja no solo la importancia de las aplicaciones de mensajería y las redes sociales en el mundo contemporáneo, sino que se usa como herramienta para evidenciar la distancia insalvable que existe entre el matrimonio y la brutal frustración que representa no poder estar realmente unidos para ayudarse, apoyarse y compartir su destino.

Para el usuario imitar el uso de un programa de mensajería no supone un reto, en la medida en que resulta un tipo de programa sencillo y popular a través de uno u otro servicio entre los usuarios de dispositivos móviles (lo que, cada vez, viene a representar de forma más literal a todo el mundo). Esto hace que la experiencia interactiva sea sencilla y retoma en buena media la tradición de las aventuras de texto que conocemos desde el principio de la historia del videojuego, aunque aportando un contexto y una apariencia visual agradables y nada intimidatorias para ese público global que, sin embargo, quizá no es dado a disfrutar de videojuegos.

Puesto que *Enterre-moi, mon amour* se presenta no como un videojuego comercial al uso, sino como una experiencia narrativa cargada de mensaje; la apuesta por este tipo de mecanismos narrativos, lúdicos e interactivos facilita llegar a un público todavía mayor. Como mínimo, se diferencia claramente del típico videojuego de acción o cualquier otro tipo de propuesta centrada en usar multitud de botones y proponer acción a raudales, y facilita que el usuario promedio (aquel que quizá no percibe el videojuego como un medio auténticamente serio o capaz de construir narraciones complejas) se aproxime a la propuesta.

La película *En el balcón vacío* representa una relación mucho más tradicional, en la medida en que es una película al uso. El espectador la recibe como una ficción, en tanto que es consciente de que no se trata de un documental, aunque con la conciencia clara de que es una historia basada en sucesos reales. La película no declara estar basada en ninguna historia particular, ni ser un relato específico de nadie en particular, pese a que sabemos que la experiencia de la propia Elío Bernal es una parte importante del guion (aunque no la única). La voz de la narradora con la que se abre la historia nos evoca una nostalgia por una infancia perdida, pero también marcada por ese horror de la guerra: eso sí, no lo hace impostando para el espectador una declaración expresa de hecho real ni recurriendo a carteles que nos adviertan sobre que vamos a ver algo basado en la realidad. Entre otras razones porque tampoco es necesario.

Con todo, es una película que se permite una estética experimental y vanguardista en múltiples ocasiones con técnicas narrativas que resultaban poco convencionales para la época, como la fragmentación y la voz en *off*. Todo ello logra crear

una sensación de extrañamiento ante la cinta, en la medida en que no se compromete con los parámetros visuales y narrativos estándares, tampoco hoy, para contar una historia que se sabe real.

Y es que, a diferencia de lo que tantas veces puede esperar el espectador frente a producciones en torno a conflictos armados o experiencias de guerra y posguerra, no se propone una suerte de épica, sino que se persigue una experiencia emocional diferenciada. El carácter extremadamente independiente de la producción, la implicación emocional de Elío Bernal y de García Ascot, y los componentes autobiográficos (en mayor o menor grado) hacen de esta una propuesta inusual dentro de la temática bélica. Esta percepción de singularidad, que le valió alguna crítica concreta poco favorable en su época, supone en la actualidad un valor añadido en la medida en que se presenta como un producto alejado de muchas de las expectativas que puede tener el potencial receptor antes de situarse frente a la pantalla.

Todo esto nos lleva a sumarnos a la idea de que el foco creativo se sitúa en la creación de sensaciones en el espectador más que en transmitirle conocimientos de la experiencia del exilio; es decir, es más importante transmitir el trauma, la melancolía y el dolor que dar una lección al espectador con una suerte de *biopic* al uso.⁴

4. CONCLUSIONES

Las narraciones creadas por Elío Bernal (guion cinematográfico) y Soullier (reportaje) son textos autónomos por derecho propio, si bien es cierto que una parte importante del público quizá no esté acostumbrado a leer guiones (ni estos son de especial interés para las editoriales generalistas).⁵ Su traslación a los medios que los hacen llegar al público (la película y el videojuego, respectivamente) implica en ambos casos la aproximación a medios complejos que se caracterizan por la colectivización del trabajo para hacerlos realidad, frente a la característica indivi-

⁴ El *biopic* (abreviatura de *biographical picture*) propone la narración fílmica de la vida de una o más personas con la pretensión de adherirse a una fidelidad histórica que en no pocas ocasiones promueve la reivindicación de una figura en concreto mediante la meta pretendida de enseñar al gran público los méritos o eventos relevantes que se asocian con esa figura. Como es sabido, una de las críticas frecuentes entre el público es que suelen ceder ante los intereses de la dramatización y se toman libertades creativas que distancian el relato del hecho histórico más fiel y estricto.

⁵ Con todo, entre las múltiples reivindicaciones del guion cinematográfico como género literario por derecho propio, está el estudio sobre el guion (cinematográfico) como género literario. Del mismo modo, múltiples guionistas han reivindicado su autonomía artística equiparándola tanto con la del teatro como con la de la novela (Seger, 2011).

dualidad del trabajo escrito (si bien en este sentido podría debatirse si el reportaje de Soullier, diseñado para la plataforma web del periódico *Le Monde*, se adhiere a esta teórica singularidad de la palabra).

Así pues, tanto *En el balcón vacío* como *Enterre-moi, mon amour* son traslaciones mediáticas de los textos de las autoras, pero también pasos a una autoría colectiva en las que sus voces, *a priori*, pueden quedar debilitadas o neutralizadas al intervenir muchos más agentes en la fase de creación colectiva. Es fácil afirmar, al ver ambos resultados, que en todos los casos la mediación ha sido respetuosa con los puntos de partida concebidos por Elío Bernal y Soullier. En el caso de María Luisa Elío, su participación en la obra, y la relación directa con el director (su marido), garantizan un fuerte control y que, de hecho, pudiéramos considerarla coautora plena también de la ejecución filmica, disfrutando con ello de un respeto al guion que no es necesariamente característico de la industria del cine. En *Enterre-moi, mon amour* The Pixel Hunt puede alegar que está creando una historia propia a partir del trabajo periodístico de Soullier, pero, aunque es cierto que se trata de una concepción derivativa, muestra un fuerte compromiso con ese texto a la hora de reflejar los mismos problemas, conflictos, riesgos y temores que se presentaron en el periódico.

Podemos afirmar, en definitiva, que *Enterre-moi, mon amour* es el resultado de, por lo menos, una doble mediación pasando de relato real de supervivientes a reportaje de periodista y, de este, a videojuego creado por un tercer grupo. En el caso de *En el balcón vacío* podemos hablar de una mediación parcial: el relato de la superviviente es la base para el guion de la superviviente, que se emplea como plano fidedigno para hacer realidad la película bajo la responsabilidad del marido de la superviviente (y este, a su vez, es alguien que ha vivido una experiencia similar). En el caso del filme no es posible obviar, además, la relación íntima entre Elío y García, no solo a través de su matrimonio, sino por haber compartido una vida marcada desde la infancia por la conciencia del exilio, de saberse expulsados de la patria mientras esta está en manos de la dictadura. No solo hay complicidad en la mediación de Jomí para materializar en la pantalla el guion de María Luisa, sino entendimiento mutuo, por lo que el papel siempre intervencionista del director como transformador de la palabra escrita a la secuencia visual resulta, en todo caso, singular y lleno de matices.

La base biográfica es un punto común entre ambas obras, aunque en Elío Bernal estamos ante un factor autoficcional (hay elementos que ella misma vivió y otros que le fueron relatados por otros supervivientes en el exilio) que se ve reforzado por su función como voz narradora en la cinta. Por su parte, *Enterre-moi, mon amour* nace de los relatos reales de varias refugiadas sirias que sirvieron de base para el texto de Soullier y que se reconvierten en Nour, la protagonista del videojuego. Si

bien el relato no es propio (ni en términos de autobiografía ni de autoficcionalidad), sí que es un híbrido de múltiples experiencias vitales reales en las que Soullier ha sido una suerte de *séance* que invoca todos esos testimonios para crear una voz propia que nutre, a su vez, la del videojuego. En cualquier caso, ambas obras proceden de experiencias de mujeres y son narradas por mujeres que ponen énfasis en la presentación del trauma de la guerra, la represión, la persecución y el exilio desde un foco concreto de género.

Asimismo, ambas autoras tienen un objetivo compartido: reflejar el horror de la experiencia de la guerra y el trauma del exilio, con todo su rechazo, peligros y amenazas, incluido el desprecio y la indiferencia. Desde ese punto de vista, Elío Bernal aborda la imposibilidad de escapar de la decepción del regreso al hogar, mientras que con el personaje de Nour se plantea que cada elección puede conducir a una situación peligrosa durante la huida. En ambos casos, queda claro que se persigue profundizar ante la empatía de quien debe huir dejando atrás toda su vida frente a una sociedad que prefiere ignorar su drama: la sociedad que veía más fácil ignorar el brutalismo franquista, y la sociedad que sigue cerrando sus puertas a las víctimas de los genocidas por su religión y origen.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALONSO, Charo (1999): «Una mirada hacia lo perdido: *En el balcón vacío*», *Archivos de la Filmoteca* 33, pp. 141-149.
- ALTED VIGIL, Alicia (1999): «*En el balcón vacío* o la confluencia entre escritura fílmica y escritura histórica», *Archivos de la Filmoteca* 33, pp. 131-139.
- BOUCHARDON, Serge (2023): «*Bury Me, My Love: The Boundary Between Reality and Fiction in IDNs for Smartphone*», en Lissa Holloway-Attaway y John T. Murray (eds.): *Interactive Storytelling*, Cham, Springer Nature Switzerland, pp. 3-13. DOI: 10.1007/978-3-031-47658-7_1.
- COLINA, José de la (1982): «Los transterrados en el cine mexicano», en José López Portillo y Pacheco (ed.): *El exilio español en México 1939-1982*, Madrid, Salvat/Fondo de Cultura Económica, pp. 661-678.
- ELÍO BERNAL, María Luisa (1962): *En el balcón vacío*, dirigido por Jomí García Ascot, Mexico, Ascot/Torre.
- ELÍO BERNAL, María Luisa (2021): «En el balcón vacío», en *Tiempo de llorar. Obra reunida*, Sevilla, Renacimiento, pp. 127-175.
- ESCANDELL MONTIEL, Daniel (2020a): «El drama de las refugiadas sirias en el videojuego: exilio femenino y uso del ocio electrónico para el relato de la memoria traumática reciente», en Juan Manuel Martín Martín: *Memoria traumática: visiones femeninas de guerra y posguerra*, Madrid, Dykinson, pp. 291-302.

- ESCANDELL MONTIEL, Daniel (2020b): «Subaltern Discourses in Video Game Design: Pre-Columbian Cultures and Resilient Strategies in Interactive Narrative Devices» en Ana María Fraile Marcos: *Glocal Narratives of Resilience*, Londres, Routledge, pp. 56-72.
- FOX MAURA, Soledad (2021): «Voz de alguien», en *Tiempo de llorar. Obra reunida*, de María Luisa Elío Bernal, Sevilla, Renacimiento, pp. 7-20.
- GARCÍA RIERA, Emilio (1992): *Historia documental del cine mexicano*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara.
- IZQUIERDO, José María (2013): «La narrativa del nieto del derrotado: últimas novelas sobre la guerra civil española», *Biblioteca Virtual redELE*, en línea: <<https://www.educacion-fpydeportes.gob.es/dam/jcr:a679b07b-7241-470c-8edb-814ef64eace2/2013-esp-16-iv-congreso-anpe-izquierdo-pdf.pdf>>.
- MAURIN, Florent (2017a): *Enterre-moi, mon amour*. iOS, The Pixel Hunt / ARTE France / FIGS.
- MAURIN, Florent (2017b): *Zero Impunity, the 3D march*. Navegador, The Pixel Hunt / a_BAHN.
- SEGER, Linda (2011): *The Art of Adaptation: Turning Fact And Fiction Into Film*.
- SHAPIRO, Susan P. (2005): «Agency Theory», *Annual Review of Sociology* 31.1, agosto de 2005, pp. 263-284, DOI: 10.1146/annurev.soc.31.041304.122159.
- SOULLIER, Lucie (2015): «Le voyage d'une migrante Syrienne à travers son fil WhatsApp», *Le Monde*, 18 de diciembre de 2015, en línea: <https://www.lemonde.fr/international/visuel/2015/12/18/dans-le-telephone-d-une-migrante-syrienne_4834834_3210.html>.
- STERNBERG, Claudia (1997): *Written for the Screen: The American Motion-Picture Screenplay as Text*. Stauffenburg.
- WAHL, Julia (2022): «Le parcours migratoire dans *Enterre-moi mon amour*», *Double Jeu* 19, pp. 53-63, DOI: 10.4000/doublejeu.2996.

«A TRAVÉS DE LOS CUERPOS ATORMENTADOS DE LAS MUJERES»: LA POESÍA DE TESTIMONIO Y LOS POEMAS CENSURADOS DE ANA BLANDIANA

VIORICA PATEA
Universidad de Salamanca

Este capítulo aborda el subgénero propio del siglo xx, la literatura de testimonio, y hace hincapié en la estética y la función del escritor, mediante el análisis de los cuatro poemas publicados en la revista *Amfiteatru* en 1984 por la gran poeta rumana Ana Blandiana (n. 1942); poemas que la convirtieron en una escritora prohibida. El nombre de Blandiana, reciente Premio Princesa de Asturias de las Letras 2024, está envuelto en un aura de heroísmo, tanto por su valiente resistencia a la dictadura como por su abnegación a la hora de reconstruir la sociedad civil después de la caída del comunismo en 1989. Encarna al escritor que es testigo de su tiempo, cuya vida y obra reflejan el destino colectivo y la conciencia cívica de la *polis*. Su obra ejemplifica la rara simbiosis entre el idealismo de su escritura y una trayectoria vital que eleva la postura ética a categoría estética. Además, se inserta en un contexto superior que reivindica la literatura escrita por mujeres en calidad de heroínas y/o víctimas y, sobre todo, de testigos de su tiempo bajo la dictadura comunista en Rumanía, paradigmática también de lo que las mujeres en general han sufrido en otros países detrás del telón de acero.

1. LA LITERATURA DE TESTIMONIO

Las dos terribles ideologías del siglo xx, el nazismo y el comunismo, han contribuido al nacimiento de un nuevo género literario: la literatura de testimonio, por la que los escritores que han padecido los horrores del Holocausto o del Gulag (la red de centros penitenciarios y campos de concentración soviéticos) dan fe de su experiencia.

A la literatura de testimonio de los países del Este pertenecen las obras de grandes escritores como Aleksandr Solzhenitsyn (1918-2008) —*Un día en la vida de Iván Denisovich* (1962)—, Ivan Shmeliov (1873-1950) —*El sol de los muertos* (1923 París, 1989 Rusia)— y Vasili Grossman (1905-1964) —*Vida y destino* (1959)—, entre otros, y de una serie de ilustres escritoras como Marina Tsvetáyeva (1892-1941), Nadezhda Mandelshtam (1899-1980) —*Contra toda esperanza*,

publicado en 1970 en EE.UU.—, Anna Ajmátova (1889-1966) —con los títulos *Réquiem* (1935-1943) y *Poema sin héroe* (1940-1962), ambos publicados en Rusia póstumamente en 1987 y 1976—, y Lidia Chukóvskaia (1907-1996) —autora de *Sofia Petrovna* (1939-1940) y *Entretiens avec Anna Akhmatova 1938-1962*.

En el epígrafe de su libro de poemas *Réquiem*, Ajmátova recuerda cómo, durante las largas colas ante las cárceles de Leningrado para enviar paquetes a su hijo, preso, una mujer la reconoció y le preguntó: «¿Puedes describir todo esto?», a lo que ella le respondió: ‘Sí, puedo’. Entonces, algo parecido a la sombra de una sonrisa se deslizó por lo que antes fue su rostro». Ajmátova es consciente de su vocación testimonial y de la obligación de dar fe del «terror de la historia», en palabras de Mircea Eliade. Ajmátova compone esta elegía memorizándola durante los años de terror de Stalin (1935-1940), y solo se atreve a trasladarla al papel en 1957.¹ Al igual que en la época primitiva de la tradición oral, Ajmátova y un reducido círculo de amigos a los que confió los versos desarrollaron un método de memorización de los poemas, *tainopis*, término que significa en ruso ‘escritura secreta’. Del mismo modo, compuso durante veinte años otro poema épico, *Poema sin héroe*, para así salvaguardar el poema del peligro de ser confiscado por la policía secreta (Kurasova, 2022: 186; 2020: 32; 2018: 154).

Escritoras y escritores de este género sienten la obligación de dejar testimonio de las atrocidades sufridas en memoria y solidaridad con las víctimas y de dar a conocer su experiencia en nombre de los que ya no están o de aquellos que siguen sufriendo (Comorovski, 1992: 24). La literatura de testimonio desafía, pues, el discurso totalitario y la falsificación de la historia. La mayoría de los autores son conscientes de su condición de testigos y de la necesidad de explorar los agujeros negros de la historia, de revelar aquellas verdades prohibidas que el régimen quiere borrar de la memoria colectiva y sin cuyo conocimiento la vida no podría continuar con normalidad (Comorovski, 1992: 23). La escritura testimonial se perfila ante todo como la expresión de una actitud ética ante el mundo. Rescata los hechos del silencio impuesto y del olvido, libera la realidad de las cadenas ideológicas de un discurso oficial y dominante que cautiva también el pensamiento. A la represión y a la obstinación del crimen, los escritores de la literatura de testimonio responden, en palabras de Camus, con la obstinación del testimonio. Al lado de estos grandes nombres cuyas obras trascienden las clasificaciones de la historia de la literatura, hay muchos otros que llegaron

¹ El libro se publicaría seis años más tarde en Múnich y en la URSS en 1975, nueve años después de la muerte de Ajmátova. La cita es de la edición inglesa de los poemas completos (1997: 384) y la traducción es propia. En este artículo, todas las citas de las ediciones inglesas, francesas y rumanas son de la autora.

a escribir únicamente por la tragedia del destino (Camus, 1965: 719). Cumplen con un deber moral. Esta escritura responde a la necesidad de catarsis y al sentido de la ética y la solidaridad de sus autores. Su escritura es una forma de resistencia ante el sinsentido del mundo que los rodea y ante aquellas fuerzas que aniquilan sistemáticamente al individuo. La misión de estos escritores es la de restablecer, según señala Hannah Arendt en *La crise de la culture*, «la verdad de los hechos» que existe solo en la medida en que se habla de ella (Arendt, 1972: 303). Años más tarde, Václav Havel subrayaba «el deber del escritor de decir la verdad sobre el mundo en el que vive, de hablar de sus horrores y de sus miserias» (1989: 13), para que «los eslóganes y el fanatismo de la abstracción no sustituyan el respeto a la vida y al individuo» (1990: 233). De la misma manera, Blandiana afirma que «existimos sólo en la medida en que somos testigos de la historia, de una historia que, a su vez, existe sólo en la medida en que somos sus testigos» (2004: 32). El *Memorial de las Víctimas del Comunismo y la Resistencia* en Sighet, que Blandiana fundó en 1993 junto con su marido, el historiador Romulus Rusan, bajo los auspicios del Consejo de Europa y que es considerado un museo de la conciencia europea, lleva como lema una frase de la poeta: «mientras la justicia no logre ser una forma de memoria, la memoria sola puede ser una forma de justicia».

1.1. *El testimonio de las mujeres rumanas a través de la literatura*

En Rumanía, la literatura de testimonio tiene una larga tradición de obras escritas por mujeres que han sido testigos de las atrocidades de su tiempo. La mayoría no eran escritoras por vocación, pero se vieron obligadas a dar testimonio de su experiencia para que la historia no se repitiera o, simplemente, para superar el trauma infligido por esa misma historia. Sus obras, cuando no se publicaron en Occidente, vieron la luz de la imprenta solo después de la revolución de 1989 con la abolición del sistema comunista.

Un estudio basado en 82.612 fichas penales en el Archivo del Centro Internacional de Estudios sobre el Comunismo del Memorial Sighet, *El Censo de la población carcelaria 1945-1989*, indica que un 5,31 % de los detenidos políticos en Rumanía fueron mujeres. Campesinas, aristócratas, intelectuales, mujeres sin educación, ancianas, adolescentes, incluso niñas, mujeres encintas, puérperas, todas ellas conocieron la detención y los interrogatorios comunistas. Fueron detenidas por varios motivos: mantuvieron correspondencia con el mundo occidental —delito tipificado como «alta traición»— formaron parte de la resistencia anticomunista y antisoviética agrupadas en las montañas, se opusieron a la confiscación de la tierra en el proceso de colectivización, o simplemente eran madres, esposas o hijas

de hombres que estaban detenidos. Las autoridades las consideraban un potencial peligro para el orden social y las declararon «enemigas del pueblo».

A finales de 1944, un gran número de mujeres participó en la resistencia anticomunista y antisoviética de las montañas, en grupos compuestos por soldados, estudiantes, campesinos y trabajadores que se refugiaron en los Cárpatos y lucharon unos diez años contra la represión. Sus tribulaciones y escritos merecen ser contados. La figura más icónica es la campesina Elisabeta Rizea (1912-2003), cuya historia es recogida en *Povestea Elisabetei Rizea din Nucșoara (La historia de Elizabeta Rizea de Nucșoara, 2012)*. Ayudó a los partisanos de las montañas de Făgăraș. Fue arrestada, golpeada, torturada por llevarles comida, encarcelada durante dieciocho meses y luego condenada a siete años de cárcel. Al ser liberada, continuó ayudando a los partisanos con víveres e información y recibió otra condena mayor, de veinticinco años, durante los cuales padeció varias torturas —la colgaron de los cabellos, quemaron, escaldaron y pegaron con una azada—. Cuando, después de doce años, salió de la cárcel, no tenía pelo y no podía andar, ya que le habían fracturado las rodillas. En la misma línea, Aristina Pop Săileanu (1931-2019), que junto con sus padres dio cobijo y salvó a judíos durante el Holocausto,² ayudó también a la resistencia anticomunista de las montañas y recibió una condena de veinte años de cárcel, experiencia que narra en *Să trăiască partizanii până vin americanii! Povestiri din munți, din închisoare și din libertate* ('¡Que vivan los partisanos hasta que lleguen los americanos! Historias de las montañas, cárcel y libertad' 2008). Otro libro, *20 de ani în Siberia. Destin bucovinean* ('Veinte años en Siberia. Destino bucovineano' 1991), de Anița Nandriș-Cudla (1904-1986), constituye uno de los testimonios más importantes de las deportaciones en el Gulag de la Unión Soviética. Campesina del Norte de Bucovina, fue deportada con su marido y sus tres hijos a Siberia durante la Segunda Guerra Mundial por los miembros del NKVD (antigua denominación del KGB) en vagones de ganado. Separados ulteriormente y condenados a trabajos forzados, fueron sometidos a un régimen de hambre, ya que la alimentación diaria consistía en cantidades ínfimas de pan (300 a 700 g) y agua. Al regresar a su pueblo natal quince años más tarde, inició un largo proceso para recuperar su casa. Otras deportaciones tenían lugar en el interior del país. Este es el caso de Elena Spijvaca (1918-1990) relatado en *Munci și zile în Bărăgan (Trabajos y días en el Bărăgan, 2004)*. A raíz de la ocupación soviética de Besarabia en 1939, se refugió en la región de Banat (límitrofe con Yugoslavia) y fue deportada en 1951 con toda su familia a la llanura del Bărăgan, la llamada Siberia del Danubio.

² Por esta razón, forma parte de «Los justos entre las naciones», título asignado por el estado de Israel mediante el Instituto de Yad Vashem a aquellos que han ayudado a los judíos perseguidos durante el Holocausto arriesgando su propia vida.

Desahuciada de su casa por ser la esposa de un miembro del partido de centro derecha encarcelado, Dorina Potârcă (1918-1990) cuenta en *Aminitirile unui «element dubios»* (*Los recuerdos de un elemento sospechoso*, 2011) su detención y la persecución de sus hijos de trece y nueve años expulsados del instituto durante su arresto, así como la notificación de la muerte de su marido en la cárcel cuatro años después de su deceso. Una historia similar, ya que también era familiar de un miembro del partido de centroderecha, es la de Ioana Berindei (1922-2008), recogida en una conversación con Lavinia Betea, *Am făcut Jilava în pantofi de vară* (*He estado en Jilava en sandalias*, 2015). Por su parte, Lena Constante (1909-2005), muy próxima a círculos comunistas, tuvo que pagar con siete años de cárcel por una culpa inexistente narrada en *La evasión silenciosa* (1990), escrita primero en francés y reescrita en su totalidad en rumano en 1990. Licenciada en Bellas Artes, titiritera y socióloga, era amiga de Lucrețiu Pătrășcanu (1900-1954), ministro y miembro prominente de la dirección del Partido Comunista rumano, encarcelado y ejecutado posteriormente por su rival estalinista y secretario del partido, Gheorghe Gheroghiu-Dej.

Las víctimas más jóvenes son las niñas que nacieron en cautividad, bien porque sus madres estaban encintas en el momento del arresto o simplemente porque fueron detenidas junto con sus padres. Es el caso de Libertatea-Justina Preduț, nacida en la cárcel de Văcărești, hija de Iuliana Preduț, joven licenciada en Filología, arrestada en el séptimo mes del embarazo en 1958 y condenada a doce años de trabajos forzados por la «infracción de haber omitido denunciar» a su padre, sacerdote que ayudó a un grupo de la resistencia de las montañas de Făgăraș y que fue ejecutado un año más tarde. Su libro de memorias *Speranțe încâtușate* (*Esperanzas encadenadas*, 1999) evoca el infierno de las cárceles comunistas por las que ha pasado: Pitești, Văcărești, Jilava, Miercurea Ciuc, Arad, Oradea.

Oana Orlea (seudónimo de María Ioana-Cantacuzino, 1936-2014) es autora de siete libros de prosa que publicó en Rumanía bajo seudónimo y varias novelas acerca de su experiencia carcelaria en Rumanía, como *Les Années volées — dans le Gulag roumain à seize ans* (1991), que publicó una vez que consiguió huir del país. A la edad de dieciséis años, siendo aún estudiante, distribuyó manifiestos anticomunistas y recibió una condena de cuatro años por «complot y acción subversiva contra el Estado». Liberada dos años más tarde gracias a la intervención de su tío, el famoso compositor George Enescu que vivía en el extranjero, no se le permitió continuar sus estudios y trabajó como soldadora en la construcción o revisora de billetes de autobús. Fue arrestada de nuevo en 1960. También escritora, Adriana Georgescu (1920-2005) es una figura destacada de la resistencia anticomunista de Rumanía y una de las primeras víctimas de la recién instalada dictadura de la ocupación soviética. Su libro de memorias, *Al principio fue el fin*, escrito en rumano, traducido al francés y publicado en Francia bajo el seudónimo de Claude Pas-

cal *Au commencement était la fin: La dictature rouge à Bucarest* (1951), es uno de los primeros testimonios de la experiencia carcelaria en un país más allá del telón de acero. Abogada y periodista, militó en el grupo de los jóvenes liberales y fue jefa del gabinete y secretaria del general Nicolae Rădescu, a la sazón presidente del Consejo de Ministros del Reino de Rumanía. Condenada a cuatro años por «urdir contra el orden social», indultada por el rey en 1947 y arrestada de nuevo, consiguió escapar de la cárcel y durante un año llevó una vida clandestina en Bucarest hasta que cruzó la frontera de manera encubierta y llegó a Occidente, donde trabajó como corresponsal acreditada de las Naciones Unidas para Radio París, Radio Europa Libre y Radio BBC. Se implicó en los procesos anticomunistas en París (1952) y Berna (1955).

Otra categoría la conforman las mujeres que, por trabajar en las delegaciones occidentales, fueron acusadas de espionaje. Es el caso de las hermanas Annie y Nora Samuelli, relatado en *The Wall Between* (Londres 1967), empleadas de la delegación de los Estados Unidos y la Gran Bretaña en Bucarest. Después de ser interrogadas y torturadas durante nueve meses, fueron finalmente arrestadas en 1949 y durante doce años pasaron por distintas cárceles hasta que un familiar de los Estados Unidos pagó su rescate. Un caso similar es el de la Hermana Clara (Catrina Laslău), administradora de la nunciatura en Bucarest que, después de que el embajador del Vaticano fuera obligado a abandonar Rumanía, recibió una condena de quince años. «*Christus Vincit!*» *sau despre puterea credinței înînchisorile comuniste* (*Christus Vincit! O sobre el poder de la fe en las cárceles comunistas*, 2023) es la crónica de su sufrimiento, recogida por Aurora Sasu.

1.2. Las heroínas: Doina Cornea y Ana Blandiana

Dos mujeres se opusieron con valentía a la dictadura de Nicolae Ceaușescu (1965-1989): Doina Cornea y Ana Blandiana. Doina Cornea (1929-2018), profesora en la Universidad de Cluj, símbolo del «Poder de la fragilidad», escribió treinta y un textos de protesta y cartas abiertas dirigidas a Ceaușescu difundidos por Radio Europa Libre y repartió 160 manifiestos de solidaridad con la revuelta de los obreros en Brașov de noviembre de 1987, por lo que fue arrestada y golpeada por el policía que la vigilaba. En 1988, mediante una carta abierta dirigida al Papa Juan Pablo II, solicitó junto con otros cinco intelectuales de Cluj la legalización de la Iglesia greco-católica prohibida por orden de Stalin en 1948. Vivió bajo vigilancia policial y, sin temor a los tiros, participó en la gran manifestación del 21 de diciembre de 1989. Al igual que Ana Blandiana, fue incluida sin ser consultada, junto a otros opositores, en el Consejo del Frente de Salvación Nacional, puesto que el nuevo

régimen intentaba ganar credibilidad revolucionaria. Junto con Ana Blandiana, dimitió tres semanas más tarde, el 23 de enero, al darse cuenta de que su presencia era una simple operación propagandística, destinada a legitimar un régimen continuista. Es fundadora del Foro Democrático y Antitotalitario de Rumanía (1990) en Cluj, un intento de unificar la oposición democrática del país en lo que fue más tarde la Convención Democrática. Fue también miembro fundador del Grupo para el Diálogo Social (GDS), de la Alianza Cívica, y de la Fundación Cultural Memoria.

El lugar que Ana Blandiana ocupa en la cultura rumana es comparable al de Ana Ajmátova o de Václav Havel en la literatura rusa o checa. Encarna el arquetipo del escritor cuya obra y vida asumen el destino colectivo. Símbolo de la revolución de 1989, Ana Blandiana ha sido comparada por la crítica con una Antígona, icono de la resistencia del individuo que se enfrenta solo al aparato de Estado en nombre de unos principios éticos (Iulia Badea-Guerité), o con una mesiánica Casandra que denuncia los bastiones del mal y cuyas profecías pasan inadvertidas por la conciencia aletargada de los otros. Poeta de excepción, extraordinaria prosista y ensayista y fundadora de instituciones en la sociedad civil, Ana Blandiana encarna los valores más altos del pueblo rumano. Su figura está envuelta en un aura de heroísmo, tanto por su valiente resistencia a la dictadura como por su abnegación a la hora de reconstruir la sociedad civil después de la caída del comunismo.

Antes de ser un nombre conocido, Ana Blandiana fue un nombre prohibido. Ostenta el récord de tres prohibiciones bajo dos dictaduras, la de Gheorghe Gheorghiu-Dej (1947-1965) y la de Nicolae Ceaușescu (1965-1989). La primera interdicción tuvo lugar en 1959 a la edad de diecisiete años, cuando publicó bajo pseudónimo su primer poema en la revista *Tribuna* de Cluj. Enseguida, las autoridades enviaron una circular a todas las publicaciones del país en la que prohibían su aparición puesto que su autora no tenía «origen social sano», ya que era «hija de un enemigo del pueblo» (su padre, un sacerdote ortodoxo, era un preso político). Esta primera prohibición duró cuatro años e implicaba también la privación del derecho de cursar estudios universitarios, por lo que Blandiana se vio obligada a trabajar como peona de la construcción; la segunda interdicción, en 1985, fue ocasionada por la publicación de los cuatro poemas en la revista *Amfiteatru* que son el objeto de análisis de este artículo; la tercera, en 1988, fue provocada por la publicación de un libro de poemas para niños, *El gato Arpagic*, una parodia del dictador, que cuenta la historia de un gato que se transforma en dictador. Desde entonces hasta la revolución de 1989, Blandiana vivió bajo vigilancia policial. Después de la revolución, Blandiana siguió siendo una presencia incómoda para el régimen neocomunista instaurado en 1989. Fundó y presidió la Alianza Cívica (1991-2001), un movimiento que luchó por la democratización del país e hizo posible la entrada de Rumanía en la Unión Europea.

2. «TODO» Y «EL PUEBLO VEGETAL»: LA POÉTICA DE LA SUBVERSIÓN

Los cuatro poemas de Ana Blandiana —«La cruzada de los niños», «Yo creo», «Delimitaciones» y «Todo»— publicados en diciembre de 1984 en la revista vanguardista *Amfiteatru*³ constituyen un verdadero «diccionario de la exasperación» (Manolescu, 1990: 5), son los más provocadores y subversivos de la poesía rumana después de la Segunda Guerra Mundial. Su discurso incisivo, cargado con dinamita política, alertó a las autoridades. Ana Blandiana se convirtió de repente, como advierte el crítico Alex Ștefănescu, en una Juana de Arco rumana (2015: 59-60).

En la historia de la literatura rumana, estos poemas abren un capítulo aparte, que es el de la literatura en *samizdat*, el término ruso para la literatura *underground* copiada a mano por lectores desconocidos y difundida de manera clandestina. Al mismo tiempo, estos versos anticipan el lenguaje radical de la poesía postmoderna. Los poemas constituyen una radiografía y una denuncia de la dictadura de Ceaușescu y dan voz a la rebelión latente y silenciada de toda una nación.

La publicación de los poemas representó un extraordinario acto de valentía por parte de la poeta y del editor de la redacción. La revista salió en el mes de diciembre, justo en la época navideña cuando, por el período vacacional, la censura estaba menos vigilante. Las represalias fueron inmediatas: la revista fue retirada, el director de la revista despedido, mientras que la poeta perdió el derecho a publicar y puso en peligro su propia vida. Las manifestaciones internacionales en apoyo a Ana Blandiana por parte de intelectuales italianos y alemanes frenaron la represión del dictador.

Una vez publicados, los poemas fueron reconocidos instantáneamente como expresión de la desesperación colectiva. Adquirieron un eco extraordinario y se transformaron en un fenómeno popular. Los lectores vieron en estos poemas un manifiesto, un grito de protesta ante su propia existencia humillante. Autores anónimos ampliaron «Todo» con otros detalles de la vida cotidiana, lo volvieron a transcribir en diversas variantes, tal como ocurría con la cultura oral en la época premoderna. La prensa británica también los encontró ilustrativos de la situación de penuria y opresión en Rumanía. En el periódico *The Independent*, un extenso artículo firmado por Kevin Jackson (en realidad el historiador británico Denis Deletant, que protegía de este modo a su familia política en Rumanía) desglosa «Todo» verso a verso para que el lector inglés pudiera entender la razón por la cual la enumeración de unas palabras banales podía constituir un mensaje tan subversivo en la época de

³ Estos poemas se reeditaron en *Un ángel manchado de hollín*, Galaxia Gutenberg, 2021, pp. 38-45.

Ceaușescu.⁴ Hoy en día, no solo los occidentales, sino también los jóvenes rumanos necesitan una explicación para entenderlas.

Todo
Hojas, palabras, lágrimas,
Cajas de cerillas, gatos,
A veces los tranvías, las colas para comprar harina,
Gorgojos, botellas vacías, discursos,
Imágenes deformadas en la tele,
Cucarachas de Colorado, gasolina,
Banderas, retratos conocidos,
La Liga de Campeones,
Camiones con bombonas de gas,
Manzanas rechazadas después de la exportación,
Periódicos, pan blanco, aceite mezclado, claveles,
Recibimientos en el aeropuerto, Cico, panecillos
Salami București, yogurt dietético,
Gitanas con cigarrillos Kent, huevos de Crevedia,
Rumores, el serial del sábado por la noche,
Sucedáneos de café,
La lucha de los pueblos por la paz, coros,
La producción por hectáreas, Gerovital, aniversarios
Compota búlgara, la asamblea de los trabajadores,
El vino de calidad de la región, Adidas,
Chistes, los agentes en la Avenida de la Victoria,
Pescado congelado, Oda a Rumanía,
Todo (2021a: 45)

Estos poemas marcan un punto de inflexión y radicalización tanto en la lírica de Blandiana como en la evolución de la poesía rumana en general. «Todo» crea un nuevo lenguaje poético, concreto, impersonal, objetivo y «transitivo» (Crăciun, 2002: 118-129). Antilírico, antisimbólico y antimusical, este poema, con su «epifanía de lo banal», bien puede ser considerado la ilustración *avant la lettre* de la estética postmoderna (Mușina, 2004). A través de estos poemas, Blandiana inaugura, mucho antes de la irrupción del movimiento postmoderno, una nueva estética de la verdad de la vida cotidiana, del idioma coloquial de una existencia anónima, inmediata, del aquí y del ahora que iban a ser la bandera para los poetas de los años noventa.

⁴ Kevin Jackson, «Underground Notes», *The Independent*, 18 de febrero, 1989.

«Todo» es un retrato grotesco de la vida cotidiana. Es una enumeración de setenta y cinco palabras que describen el día a día en la Rumanía de los años ochenta en veintidós versos que evocan la penuria, miseria, monotonía y falta de horizontes de la vida bajo el régimen de Ceaușescu. Se trata de una descripción impersonal y objetiva, una simple presentación sin comentarios autoriales. Hoy en día, sigue siendo un documento emblemático de una época. Esta secuencia de palabras aporta elementos para un museo de la memoria acerca de la vida en el comunismo y un fiel espejo de la realidad. Con la precisión de un historiador y la maestría de un cineasta, Blandiana evoca segmentos que reconstituyen un impactante lienzo de lo que fue la vida de cada día.

El poema es estático. No contiene ningún verbo, es una mera presentación de secuencias recortadas por el ojo de la autora, como si de una técnica de primer plano (*close-up*) se tratara. Los sintagmas nominales, cincuenta y cuatro sustantivos, proyectan imágenes de una realidad palpable, que responden a un deseo insaciable de objetividad, exactitud y veracidad absoluta. Únicamente el primer verso «Hojas, palabras, lágrimas» introduce el motivo de la caída y un lamento, para luego sustituir el más mínimo comentario o reflexión personal, mediante una serie de correlatos objetivos. Las cosas hablan por sí solas, el poema es un argumento irrefutable que registra la verdad de los hechos sin introducir el menor filtro de subjetividad. A excepción de las comas, no hay ningún signo de puntuación, el poema es una simple y aséptica enumeración o *collage* de primeros planos, recortes de un proceso que no se ha acabado aún; un catálogo que parece no tener fin, que sigue incluso una vez que el cuadro se ha acabado y que no se cierra ni siquiera con un punto.

Conviene situar este poema en su contexto histórico y recordar que en los años ochenta se agudiza la crisis de un país agotado por una economía ficticia, una industrialización forzada y poco competitiva. Varios factores contribuyeron a este declive económico: el plan de ‘sistematización’ del medio urbano y rural iniciado en 1974, una vieja idea leninista, que causó la destrucción de las casas campesinas tradicionales y su sustitución por bloques de edificios comunitarios sin equipos sanitarios; el proyecto de destrucción de gran parte del antiguo centro de la capital para la construcción faraónica del Centro Cívico tan grande como el Pentágono que aglutinara todos los ministerios y alojamientos de la Nomenklatura, y, por último, la decisión de Ceaușescu de pagar la deuda nacional en tiempo récord, lo que implicó el cese de las importaciones y la venta intensiva de alimentos rumanos en el extranjero, siendo estos los pocos productos que Rumanía podía exportar para obtener divisas, con la consiguiente escasez de comida en el mercado interno. Mientras la propaganda oficial celebraba en panegíricos interminables los «cincuenta años de luz» de la llegada del comunismo y los logros de un «nuevo» orden social, las autoridades implantaban por decreto ley una política de racionamiento de alimen-

tos básicos, denominada «alimentación científica», pero propia de la postguerra. Rumanía parecía ilustrar la utopía orwelliana de 1984 y el absurdo de Ionesco: en un país productor de petróleo, el suministro de gas, electricidad y agua caliente se limitaba a unas pocas horas al día, mientras que, en lo que antaño fue el granero de Europa del Este, faltaba el pan incluso en el campo.

«Todo» establece un contraste entre la realidad oficial de «discursos» y la realidad de las tiendas con «botellas vacías». Por un lado está la retórica triunfalista de «los eslóganes» que celebran el futuro radiante de una sociedad que avanza hacia el progreso y las falsas estadísticas que miden el creciente incremento de «la producción por hectárea», «las banderas», «los recibimientos» oficiales en los aeropuertos para los que se movilizaba a la fuerza a miles de personas y, por otro, la realidad de las colas interminables para conseguir artículos de primera necesidad aunque fueran «manzanas rechazadas después de la exportación» o bien los «sucedáneos de café», el «aceite mezclado», «Salami Bucarest» o el «pescado congelado». La escasez es crónica y, regimentada en «las colas para comprar» «harina», «cajas de cerillas» y «gasolina», la gente espera «los tranvías» que llegan solo «[a] veces». Tampoco hay «pan blanco», «camiones con bombonas de gas» o «huevos de Crevedia» (una granja especial para los miembros del partido cuyos productos en pocas ocasiones se vendían al público). Estos simples y banales artículos se transforman en extraordinarios objetos de lujo para cuya consecución se emprendían búsquedas de proporciones épicas.

Al «todo» de la propaganda y los eslóganes, Ana Blandiana le opone desenmascarándolo otro «todo», el de la vida real vivida día a día por los rumanos, y erige un contraste entre el optimismo ideológico militante que ignora la vida y la cartografía de la penuria y la opresión. Así, «la asamblea de los trabajadores», simples masas sin poder decisorio alguno que solamente pueden aplaudir en un escenario preestablecido, contrasta con el aparato de represión, la omnipresente policía política, los «agentes en la Avenida Victoria», que vigilan la emblemática calle en el centro de Bucarest, cuyo nombre celebra la independencia de Rumanía frente al poder otomano en 1877.

Sobre el contraste entre la realidad y la ideología se erige la antítesis entre elementos que tipifican la abundancia y los que representan la penuria. Proliferan las estadísticas oficiales, los «discursos», los eslóganes vacíos como «[l]a lucha de los pueblos por la paz»; los «retratos conocidos», la versión de «Big Brother is watching you», que indican el culto desbordado de la personalidad de un líder que se arroga poderes que antes eran atributos de divinidades; los «aniversarios», la conmemoración de la victoria del comunismo, así como los cumpleaños del dictador, que se celebraban en toda la nación, y festivales *kitsch* de música, danza y poesía de carácter nacionalista y patriótico, «Oda a Rumanía», destinados a glorificar al *conducator* al frente del Partido Comunista.

Los elementos que abundan en esta enumeración, a excepción de los relacionados con la propaganda ideológica, son aquellos que codifican la degradación y trazan el decorado de una vida gris y monótona. Así, las plagas, las «Cucarachas de Colorado» que estropeaban las cosechas de patatas, los «Gorgojos» presentes en los alimentos, especialmente en la harina y la pasta; la corrupción y el mercado negro: los paquetes de «cigarrillos Kent», fabricados en Rumanía para la exportación, eran objetos fetiche, y cajetillas vacías solían decorar las vitrinas, mientras funcionaban como una segunda moneda paralela que permitía desde comprar alimentos en una tienda hasta sobornar, obtener favores o simplemente conseguir que se respetaran tus derechos.

En esta existencia bajo el signo de la degradación y penuria, la única referencia a un atisbo de regeneración es el «Gerovital» —la marca cosmética autóctona inventada por la Dra. Ana Aslán, utilizada en balnearios especializados en tratamientos de rejuvenecimiento frecuentados por los mandatarios de los países del Este o políticos como Santiago Carrillo—; una irónica alusión a una revitalización ficticia.

Por su parte, los «gatos» recuerdan un incidente que minó la autoridad de Ceaușescu, que inspeccionaba las obras en el Centro Cívico acompañado de su perro y que resultó arañado por un gato callejero que le plantó cara. Ceaușescu tenía miedo de que le pudiera transmitir alguna enfermedad y mandó matar al gato, lo que dio pie a una escena tan absurda como tragicómica de la que el gato salió victorioso.

En este cuadro gris, el único refugio lo constituía el ocio, un medio de evasión de los problemas fundamentales del día a día. El solo indicio de normalidad lo proporcionaban el fútbol, «La Liga de Campeones», y «el serial de sábado noche», que por lo general era americano. Estos proporcionaban un respiro en una programación televisiva de cuatro horas al día ocupada por la figura de Ceaușescu y la propaganda del partido. Por esta razón, los habitantes que vivían en el sur del país intentaban ver la televisión búlgara mediante antenas improvisadas, de ahí las «imágenes deformadas en la tele». Los «chistes» eran el único modo de expresar la verdad. El humor constituía el único espacio de libertad donde se podía desenmascarar el absurdo y la mentira de la vida cotidiana. Sin embargo, los chistes eran al mismo tiempo una forma cómoda de resistencia y, más que una forma de protesta, representaban un modo de complacerse en esta situación.

El poema empieza y acaba con la misma palabra, «todo», que configura un espacio circular y cerrado. Por otra parte, «todo» era también la palabra favorita de Ceaușescu, que exigía que la población sacrificara «todo» en nombre del comunismo. «Todo» significa también que no hay resto, que la vida se reduce a la mera supervivencia y a la materialidad. La falta crónica de alimentos de primera necesidad crea una psicosis y se traduce en la esclavitud de las colas interminables de una población regimentada. La atmósfera de penuria generalizada se transforma

en obsesión. Se trata de una opresión cotidiana de cada instante, que le niega al yo su condición de individuo, de ser pensante y lo reduce a la mera materialidad. En este sentido, «Todo» es la crónica de un tiempo robado, de una duración que se sitúa bajo el signo de la penuria y la preocupación por satisfacer las necesidades primarias de la existencia. En el final del *Macbeth* de Shakespeare, a la muerte del tirano, Macduff exclama: «El tiempo es libre» (acto 5, escena 8).⁵ En una sociedad aplastada por la tiranía, el tiempo no es libre, puesto que el terror permanente conduce a la supresión del tiempo.

Igualmente, los otros poemas de este ciclo, «La cruzada de los niños», «Yo creo» y «Delimitaciones», se inscriben en esta poética de exasperación ante un país en el que la vida misma está encarcelada incluso antes de haber comenzado. «La cruzada de los niños» denuncia la política pronatalista de Ceaușescu, que prohibía cualquier método anticonceptivo bajo pena de cárcel y monopolizaba la fuente de la vida misma. El decreto 770 de 1967 imponía a las mujeres el «deber patriótico» de tener cuatro hijos (ampliado a cinco en 1986) para engrosar las filas del ejército, y la negativa a hacerlo se castigaba con penas de cárcel (Kligman, 1998):

Un pueblo entero
Aún sin nacer
Pero condenado a nacer,
Feto junto a feto
Un pueblo entero
Que no oye, no ve, no entiende,
Pero que avanza
A través de los cuerpos atormentados de las mujeres,
A través de la sangre de las madres
A las que nadie consulta. (2021a: 39)

En el espacio cerrado del régimen totalitario, la vida reniega de sí misma. «Enloquecida[s]» las plantas de «Delimitaciones», «intentan penetrar con sus brotes en la tierra» para así interrumpir una existencia *contra naturam*.

(¿)No habéis visto nunca
Una planta
Enloquecida
Intentando penetrar
Con los brotes en la tierra? (2021a: 43)

⁵ «Time is free».

«Delimitaciones» y «Yo creo» proyectan el destino del yo en la condición vegetal e invitan a la reflexión acerca de la identidad nacional y la forma de resistir ante la fatalidad de la historia:

Yo creo que somos un pueblo vegetal
 ¿De dónde, si no, la calma
 Con la que esperamos que se nos arranquen las hojas?
 ¿De dónde, si no, la valentía de
 Dejarnos caer por el tobogán del sueño
 Hasta cerca de la muerte,
 Con la seguridad
 De que seremos capaces de volver
 A nacer de nuevo?
 Creo que somos un pueblo vegetal –
 ¿Es que alguien ha visto alguna vez
 Un árbol sublevándose? (2021a: 41)

Las plantas, metáforas de un yo que ha asumido el papel de víctima, están sujetas a las mismas limitaciones que definen la condición humana, tales como «la enfermedad... la locura... el hambre... el miedo» («Delimitaciones»), y comparten el deseo de libertad: «(¿No habéis visto nunca / Un tallo amarillo / Enroscado por entre las rejas?)». En alusión directa a la falta de libertad de los individuos que no podían salir del país y que vivían en espacios amurallados, las plantas carecen de movilidad y se encuentran atadas a la tierra, «Lo único de lo que / Estamos a salvo / (O que se nos prohíbe) / es la huida» («Delimitaciones»). Ante la fatalidad no reaccionan, solo padecen. Plantas e individuos sufren las transformaciones del tiempo, responden con pasividad a los experimentos que la historia o las leyes biológicas les infligen y esperan con resignación que les «arranquen las hojas». Las plantas y, en virtud de su identificación con ellas, el pueblo vegetal, no tienen ninguna posibilidad de rebelarse en contra de su destino.

Los *topoi* de lo vegetal y del sueño adquieren connotaciones negativas en los poemas de *Amfiteatru* como símbolos de un estigma histórico y emblemas de una nación aplastada por la historia. Conviene ofrecer aquí unas breves pinceladas de la historia de Rumanía, un país que a lo largo del tiempo ha estado en la encrucijada de imperios, el turco, el austrohúngaro y el ruso/soviético, y que sobrevivió dividido en tres provincias: Valaquia, Moldavia y Transilvania. El territorio de la antigua Dacia fue conquistado en el 106 d.C. por el emperador romano Trajano; durante la Edad Media, Rumanía está dividida en tres principados independientes que se unen brevemente durante un año en 1600, bajo Mihai Viteazu. Rumanía se forma con la unión de Moldavia y Valaquia en 1859, y consigue la independencia del poder

otomano en 1877. Carol I, futuro el rey de Rumanía, entró en el país de incógnito para no irritar a los grandes poderes de la época —el turco, ruso y francés— por la creación de un nuevo estado. Transilvania se integró en Rumanía en 1918, condición por la cual el país participó en la Primera Guerra Mundial. En 1939, en virtud del pacto Ribbentrop-Molotov, la URSS anexionó parte de Moldavia, y en 1945 el país cayó bajo la esfera de ocupación soviética.

Con la metáfora del «pueblo vegetal», Blandiana cuestiona distintos aforismos de la sabiduría popular y del folklore rumano y alude al debate de los filósofos de entreguerras, Lucian Blaga, Emil Cioran, Mircea Eliade o Constantin Noica. Varios proverbios rumanos, entre los que los más conocidos son «la espada no corta la cabeza que se dobla ante ella» y «el agua fluye pero las piedras se quedan», ven en el sometimiento una forma de salvación ante las adversidades de la historia. El «pueblo vegetal» sobrevive a las tragedias de la historia gracias a su capacidad de contemporizar con el poder del momento, de intentar subsistir en el plano biológico al precio de renunciar a la libertad y a la dimensión espiritual que esta confiere a la existencia.

Para Blandiana, resistir tiene un doble significado. Denota en primer lugar ‘sobrevivir’, o sea, «seguir siendo tú mismo y no desaparecer» y, en segundo lugar, «oponerte al destino hasta arriesgarte a morir para ser tú mismo» (2004: 290). El mayor pecado es la pasividad ante la historia. En sus poemas, Blandiana lanza una llamada para el despertar del «pueblo vegetal», que permanece pasivo e impotente ante la tragedia que le ha tocado vivir y que, regimentado, se desliza por el «tobogán del sueño», mientras la voz poética intenta despertarlo del letargo en el que está postrado. Blandiana opina que «Si estamos condenados a la libertad, tenemos que darle un significado» (2010: 8), puesto que estamos irremisiblemente condenados a la conciencia que obliga al yo a asumir su identidad espiritual.

La dimensión ética de la poesía de Blandiana iniciada con *La primera persona del plural* (1964) se acentúa en los volúmenes siguientes. Su poesía contiene insistentes llamadas al despertar de la conciencia a fin de exorcizar el miedo, la cobardía y el silencio que culminan en *La arquitectura de las olas* (1990), donde con una voz mesiánica e insurgente despierta al pueblo vegetal evocando los símbolos de la historia nacional: los héroes mártires Horia, Cloșca e Crișan de la gran revuelta campesina de 1774 o Avram Iancu, el héroe de la revolución de 1848.

En la poesía visionaria de Blandiana, el sueño y la concepción vegetal del ser son paradigma de la armonía de la existencia. Mas el impacto de la conciencia ética confiere negatividad al sueño y transforma la condición vegetal en una dimisión moral por primera vez en su libro de poemas *El sueño dentro del sueño* (1977). En la concepción de Blandiana, «La solidaridad es el superlativo de la libertad», lema bajo el cual se desarrollaron las multitudinarias manifestaciones convocadas por la

Alianza Cívica a principios de los años noventa. Complacerse en el sueño puede ser un acto culpable, como lo confiesa la poeta en «El pueblo entero»:

Se quedó dormido el pueblo entero
Y quizá soñó no haber existido.
Tan hondamente había querido
Del membrillo su sabio olor.
Pesadas y blandas, las estrellas
Acercaban a la tierra el cocido cielo,
Como si para el más allá
Se prepararán cual fermento
Astros de amor demasiado dulces,
Frutos estropeados por la añoranza,
Para que con suavidad se vierta
El final del mundo en una jarra.
Lluvias dulces que matan ciruelas,
Olor sabio del membrillo,
Se quedó dormido el pueblo entero
Y quizá soñó no haber existido. (2021a: 91)

El *pathos* trágico de Blandiana, llorando sobre las ruinas de la historia como una Hécuba postmoderna, es, pues, el resultado de un hondo sentido de responsabilidad cívica y de compromiso moral con el otro (Cistelecan, 1990: 3), y un ejemplo de lo que significa escribir para despertar conciencias; narrar para reivindicar.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AJMÁTOVA, Anna (1994): *Réquiem – Poema sin héroe*, traducido por Jesús García Gabaldón, Madrid, Cátedra, Letras Universales.
- AJMÁTOVA, Anna (1997): *The Complete Poems of Anna Akhmatova*, editado por Roberta Reeder, traducido por Judith Hemschemeyer, Tucson, Zephyr Press.
- ARENDT, Hannah (1972): *La crise de la culture*, París, Gallimard, Collection Folio Essais.
- BADEA-GUERITÉE, Iulia (2005): «Blandiana, l'Antigone de la poésie», *L'Express*, 1 de noviembre, 2005, en línea: <https://www.lexpress.fr/culture/livre/blandiana-l-antigone-de-la-poesie_810719.html>.
- BERINDEI, Ioana (2015): «*Am făcut Jilava în pantofi de vara*», *Lavinia Betea în conversație cu Ioana Berindei*, Târgoviște, Cetatea de Scaun.
- BLANDIANA, Ana (2004): *Spaima de literatură*, Bucarest, Humanitas.
- BLANDIANA, Ana (2010): «O forma de protecție împotriva adevărului», *Apostrof* 1.236, p. 4, en línea: <<https://revista-apostrof.ro/apowp/reviste/2010-01.pdf>>.

- BLANDIANA, Ana (2021a): «Poemas de la revista *Amfiteatru*», en *Un ángel manchado de hollín*, traducido por Viorica Patea y Natalia Carbajosa, Madrid, Galaxia Gutenberg, pp. 38-45.
- BLANDIANA, Ana (2021b): *Un ángel manchado de hollín*, traducido por Viorica Patea y Natalia Carbajosa, Madrid, Galaxia Gutenberg.
- BLANDIANA, Ana (2023): «El pueblo entero», en *El sueño dentro del sueño y otros poemas*, traducido por Viorica Patea y Natalia Carbajosa, Madrid, Visor, p. 91.
- CAMUS, Albert (1965): *Essais*, París, Pléiade.
- CISTELECAN, Al (1990): «De la viziune la atitudine», *Contemporanul. Ideea europeană* 4, p. 3.
- COMOROVSKI, Cornelia (1992): *La littérature du témoignage. Europe du Centre et de l'Est*, Angers, Presses de l'Université d'Angers.
- CONSTANTE, Lena (2009): *La evasión silenciosa: Tres mil días sola en las cárceles de Rumanía*, traducido por Francisco Javier Marina Bravo, Álava, Bassarai Ediciones.
- CONSTANTE, Lena (2023): *Evadarea tăcută. 3.000 de zile singură în închisorile din România*, Bucurest, Humanitas.
- CORNEA, Doina (1990): *Liberté? Entretiens avec Michel Combes, suivis de lettres ouvertes adressées à Nicolae Ceausescu, Ion Iliescu, Petre Roman*, Nueva Deli, Criterion.
- CORNEA, Doina (1991): *Scrisori deschise și alte texte*, Bucurest, Humanitas.
- CORNEA, Doina (1992): *Libertate?*, Bucurest, Humanitas.
- CORNEA, Doina (1999): *Fața nevăzută a lucrurilor (1990-1999). Dialoguri cu Rodica Palade*, Cluj-Napoca, Dacia.
- CORNEA, Doina (2000): *La face cachée des choses*, París, Editions Du Felin.
- CORNEA, Doina (2006): *Puterea fragilității*, Bucurest, Humanitas.
- CORNEA, Doina (2009): *Jurnal. Ultimele caiete*, Bucurest, Editura Fundației Academiei Civice.
- CHUKÓVSKAIA, Lidia (1980): *Entretiens avec Anna Akhmatova 1938-1962*, París, Albin Michel.
- CHUKÓVSKAIA, Lidia (2013): *Sofia Petrovna*, traducido por Marta Rebón, Madrid, Errata Naturae.
- CRĂCIUN, Gheorghe (2002): «Tranzitiv și intransitiv», *Aisbergul poeziei moderne*, Paralela 45, pp. 118-120.
- GEORGESCU, Adriana-Seudónimo Claude Pascal (1951): *Au commencement était la fin: La dictature rouge à Bucarest*, París, Editions Hachette.
- GEORGESCU, Adriana (2019): *La început a fost sfârșitul*, Bucurest, Humanitas.
- GEORGESCU, Adriana (2018): *Al principio fue el fin*, traducido por Joaquín Garrigós, Madrid, Ediciones Xorki.
- GROSSMAN, Vasili (2007): *Vida y destino*, traducido por Marta Rebón, Madrid, Galaxia Gutenberg.
- HAVEL, Václav (1989): *Interrogatoire à distance*, París, Editions de l'Aube.
- HAVEL, Václav (1990): *Essais politiques*, París, Calmann-Levy.
- HERMANA Clara-Catrina Laslău (2023): *Christus Vincit!: sau despre puterea credinței în închisorile comuniste*, editado por Aurora Sasu, Bucurest, Fundația Academia Civică.
- JACKSON, Kevin-Denis Deletant (1989): «Underground Notes», *The Independent*, 18 de febrero de 1989.

- KLIGMAN, Gail (1998): *The Politics of Duplicity: Controlling Reproduction in Ceaușescu's Romania*, Berkeley, University of California Press.
- KURASOVA, Anna (2018): «Soviet Censor vs Russian Poet: The Case of Anna Akhmatova», en Gora Zaragoza Ninet et al. (eds.): *Traducción, género y censura en la literatura y en los medios de comunicación*, Granada, Comares, pp. 149-160.
- KURASOVA, Anna (2020): *Conquering Time: A. Akhmatova's Poem Without a Hero and T.S. Eliot's Four Quartets*, Universidad de Salamanca, tesis doctoral.
- KURASOVA, Anna (2022): «'Burning Burning Burning Burning': The Fire of *The Waste Land* in Anna Akhmatova's *Poem Without a Hero*». *Revista Canaria de Estudios Ingleses* 85, pp. 185-197.
- MANDELSHTAM, Nadezhda (2012): *Contra toda esperanza*, traducido por Lydia Kúper, Barcelona, Acanalado.
- MANOLESCU, Florin (1990): «Poezia exasperării», *Luceafărul*, 2 de mayo de 1990, p. 5.
- MUȘINA, Alexandru (2004): *Paradigma poeziei moderne*, Brașov, Editura Aula.
- NANDRIȘ-CUDLA, Anița (1991): *20 de ani in Siberia. Destin bucovinean*, Bucarest, Humanitas.
- NANDRIȘ-CUDLA, Anița (1998): *Twenty years in Siberia*, traducido por Mabel Nandris, Bucarest, Editura Fundației Culturale Române.
- NANDRIȘ-CUDLA, Anița (2010): *20 Jahre in Sibirien: ein Schicksal aus der Nordbukowina, eine wahre Geschichte*, traducido por Anca Pavel-Mihailescu, Bucovina, Bukowina-Institut.
- NANDRIȘ-CUDLA, Anița (2011): *20 ans en Sibérie, souvenirs d'une vie*, Mémoires du XXe siècle, París, L'Harmattan.
- ORLEA, Oana (1991a): «Ia-ți boarfele și mișcă!», Bucarest, Editura Cartea Românească.
- ORLEA, Oana (1991b): *Les années volées dans le Gulag roumain à seize ans*, París, Seuil.
- POP SĂILEANU, Aristina (2008): *Să trăiască partizanii până vin americanii! Povestiri din munți, din închisoare și din libertate*, entrevista de Liana Petrescu editada por Virginia Ion, Bucharest, Fundația Academia Civică.
- POTÂRCĂ, Dorina (2011): *Aminitiirile unui «element dubios»*, Bucarest, Fundația Academia Civică.
- PREDUȚ, Iuliana (2000): *Speranțe încătușate*, Editura Tiparg.
- Recensământul populației concentraționale din România - 1945-1989 (El censo de la población carcelaria 1945-1989)*, Archivo del Centro Internacional de Estudios sobre el Comunismo del Memorial Sighet, en línea: <<https://www.memorialsighet.ro/recensamantul-populatiei-concentrationare/>>.
- RIZEA, Elisabeta (2012): *Povestea Elisabetei Rizeadin Nucșoara*, editado por Cornel Drăgoi, Bucarest, Humanitas.
- SAMUELLI, Annie (1967). *The Wall Between*, Londres.
- SAMUELLI, Annie (1976): *Detrás del muro*, traducido por Jaime Peñeiro, Barcelona, Bru-guera.
- SAMUELLI, Annie (2001): *Gratiile despărțitoare*, Bucarest, Fundația culturală Memoria.

- SHMELIOV, Ivan (2010): *El sol de los muertos*, traducido por Marta Sánchez/ Nieves, Córdoba, El olivo azul, (1923) 2010.
- SOLZHENITSYN, Aleksandr (2008): *Un día en la vida de Iván Denisovich*, traducido por Enrique Fernández Vernet, Madrid, Tusquets.
- SPIJAVCA, Elena (2004), *Munci și zile în Bărăgan*, Bucarest, Fundația Academia Civică.
- STEFĂNESCU, Alex (2015): «Un om care nu datorează nimic nimănui», *Vatra* 526-527.1-2, pp. 59-60.
- «Los justos entre las naciones» (2024), Yad Cashem, the World Holocaust Remembrance Center, en línea: <<https://collections.yadvashem.org/en/righteous>>.

NARRAR PARA VISIBILIZAR: LA VISIÓN DE CLEMANTINE WAMARIYA SOBRE EL GENOCIDIO DE RUANDA

SARA CASCO-SOLÍS¹
Universidad de Salamanca

1. INTRODUCCIÓN

La escritura se ha convertido en una herramienta de superación y curación para muchas personas que han vivido episodios traumáticos en el pasado. Son muchos los investigadores que han reconocido el valor de la escritura como medio para explorar y reescribir «historias de vida que han sido destrozadas, socavadas, o determinadas por experiencias vitales difíciles» (Neimeyer y Levitt, 2001: 64).² Asimismo, siguiendo el argumento de Robert A. Neimeyer y Heidi M. Levitt, la narración de la propia historia de vida se entiende como la reconstrucción de esta a través de diferentes elementos, estructuras y estrategias discursivas, que permiten dar sentido y coherencia a la historia (50; 60). Dentro de los estudios de trauma, muchos críticos como Roger Luckhurst (2008), Dori Laub (1995) o Judith Herman (2001) han afirmado que recuperar los recuerdos traumáticos y ponerlos por escrito puede ser un medio poderoso para fomentar la agencia y la resiliencia de las propias víctimas y sus comunidades.

De la misma forma, Neimeyer y Levitt conciben la narración como un mecanismo de resiliencia —entendida desde el punto de vista psicológico— que para ellos surge «del doble esfuerzo de *describir* nuestras respuestas de afrontamiento en las micro-narrativas de nuestra historia de vida y de *inscribirlas* como recursos personales en macro-narrativas más o menos coherentes que consolidan nuestro sentido de identidad a lo largo del tiempo» (2001: 64; énfasis en el original).³ Este

¹ Esta publicación se enmarca en el proyecto de investigación «Narrating Resilience, Achieving Happiness? Toward a Cultural Narratology» (PID2020-113190GB-C22), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación.

² «Life stories that have been shattered, undermined, or determined by difficult life experiences.» Todas las citas del inglés han sido traducidas al castellano por la autora del artículo.

³ «[F]rom the double effort first to *describe* our coping responses in the micronarratives of our life story, and then to *inscribe* these as personal resources in the more or less coherent macronarratives that consolidate our sense of identity over time.»

enfoque, que reconoce la importancia de la narración como recurso resiliente tanto individual como colectivo, cuestiona la visión eurocéntrica y psicoanalítica de la teoría clásica del trauma, reconociendo la capacidad de transformación, agencia y crecimiento personal tanto del individuo como de su comunidad, ayudados por recursos más específicos que están relacionados con el entorno social y cultural de cada persona (Visser, 2018).

En su esfuerzo por reorientar la visión tradicional del trauma, Irene Visser no solo subraya la transformación y el crecimiento que puede experimentar el individuo y su comunidad ayudado por diferentes mecanismos, como puede ser la reconstrucción de la propia historia a través de la expresión oral o escrita, sino también reconoce el poder reivindicativo y político de la escritura. Podemos afirmar que la narración y la representación del trauma es una herramienta potencial para dar voz, entender y reconocer los acontecimientos históricos sufridos por toda una comunidad —olvidados o marginados en muchas ocasiones por los discursos políticos y la narrativa dominante—, constituyendo así una forma de agencia política. En este sentido, siguiendo el argumento de Visser, el trauma debe ser entendido como «un incentivo para la creatividad, la conectividad y la acción moral y política» (2014: 127).⁴

Con el objetivo de contribuir a este nuevo enfoque del trauma, centrándonos especialmente en la importancia, el poder y el significado de la narración, este capítulo de libro pretende dar a conocer la historia de Clemantine Wamariya, una escritora ruandesa-estadounidense, que decide a través de su testimonio personal revelar su experiencia y la de muchos supervivientes durante el genocidio de Ruanda en 1994. En su autobiografía, *The Girl Who Smiled Beads: A Story of War and What Comes After*, escrita junto a la periodista y escritora Elizabeth Weil y publicada en 2018, Wamariya presenta a través de una descripción detallada y un lenguaje narrativo los acontecimientos vividos desde su huida de Ruanda hasta la llegada a los Estados Unidos. Uno de los objetivos principales de la autora es reconstruir a través de su visión personal e intimista un pasado traumático que afectó a muchas personas en Ruanda y que forma parte de la memoria colectiva del siglo xx. Nuestro objetivo, por tanto, será reflexionar brevemente sobre la escritura en primera persona como un mecanismo de aceptación y superación personal, un instrumento reivindicativo y un modo de resistencia contra las fuerzas o narrativas dominantes que intentan silenciar partes de la historia vividas por diferentes comunidades, debido a razones políticas, sociales o incluso psicológicas.

⁴ «[A]n incentive to creativity, connectivity and moral and political action.»

2. CLEMANTINE WAMARIYA: SU PROPÓSITO REIVINDICATIVO

Clemantine Wamariya es una escritora, oradora pública y defensora de los derechos humanos que con tan solo seis años se vio obligada a huir de su hogar tras el inicio de un conflicto político en Ruanda que se extendería unos meses y terminaría con la muerte de casi un millón de personas.⁵ Dejando atrás gran parte de su familia, Wamariya marchó con su hermana Claire y juntas recorrieron durante seis años diferentes países africanos donde permanecieron en campos de refugiados. Seis años más tarde, ambas llegaron a los Estados Unidos, donde pudieron rehacer sus vidas y reconstruir una identidad fragmentada y marcada por situaciones extremas de sufrimiento e incertidumbre. Wamariya fue acogida por una familia tras conseguir el estatus de refugiada y pudo formarse e iniciar sus estudios en Literatura Comparada en la Universidad de Yale.

La escritora admite que durante muchos años reflexionó sobre la posibilidad de relatar su lucha y dar voz a una historia de superación y supervivencia que, en este caso, concluiría con un final feliz, pues pudo rehacer su vida y recuperar una parte de su familia. Para ella, escribir su testimonio personal significaría rendir homenaje a todas aquellas personas que perdieron su vida en uno de los episodios más crueles que vivió Ruanda en 1994. Asimismo, la escritora pretende hacer reflexionar a sus lectores mostrando «la vida cotidiana de una persona sin hogar, una persona sin país, una persona sin recursos para prosperar y ser» («Rwanda», 2019: 00:01:20-00:01:28).⁶ Ella siempre tuvo claro que daría a conocer su historia para ayudar a entender el dolor de una comunidad, que ella describe como desconocido o invisible para gran parte de la sociedad occidental. Así pues, la escritura de los recuerdos del genocidio de Ruanda puede entenderse como un lazo de unión de la propia autora con sus lectores para conseguir tanto un reconocimiento, un entendimiento y una reconstrucción de la historia, como «una forma de cuidado . . . de resiliencia colectiva» (Dobson, 2020: 133).⁷

⁵ El genocidio de Ruanda comenzó en abril de 1994 y se prolongó hasta julio del mismo año, período en el que se enfrentaron los propios habitantes de Ruanda, divididos en diferentes castas, entre los que destacan los hutus y los tutsis, una clasificación heredada del período colonial que vivió este país cuando fue ocupado por Bélgica tras la Primera Guerra Mundial (Melvern, 2007: 33-34). Durante los cien días que duró la masacre, el pueblo tutsi junto con muchas otras víctimas hutus, que no compartían los ideales de los grupos extremistas, fueron perseguidos y masacrados.

⁶ «Daily lives of a person without a home, a person without a country, a person without resource to be able to thrive and be.»

⁷ «[A] form of care . . . of collective resilience.»

La escritura de su testimonio personal se llevaría a cabo años más tarde, y daría lugar a un relato autobiográfico cuyo título nos deja entrever la importancia de las historias y la tradición oral en la vida de la autora. En diversas entrevistas y en su propio testimonio, la escritora ruandesa-estadounidense reconoce la importancia que tuvieron los relatos e historias con las que creció, convirtiéndose en un recurso resiliente y esperanzador desde su infancia. El título de sus memorias, *The Girl Who Smiled Beads*, es el título de un cuento popular ruandés cuya protagonista es una niña muy deseada por su madre, que al sonreír siempre transformaba en perlas todo lo que le rodeaba. Un día esta niña desapareció y su madre trató de encontrarla desesperadamente buscando las perlas que su hija posiblemente dejó en el camino. Wamariya había crecido con esta historia, narrada una y otra vez por una de sus cuidadoras, quien nunca le desvelaba el final del cuento para que fuera la propia Wamariya quien pudiera decidir el destino final de la protagonista («Clemantine Wamariya», 2019: 00:03:32-00:04:20).

Para esta escritora, este cuento representa esperanza, optimismo y superación. En una entrevista, ella reconoce que, durante su recorrido por los campos de refugiados, recordaba constantemente este cuento infantil e identificaba a la protagonista con su hermana Claire, una persona que «cuando encontraba horror, trataba de buscar refugio; cuando veía o experimentaba hambruna, buscaba comida; cuando era poseída por una pesadilla, la transformaba en un sueño» («Inside The Book», 2019: 00:01:19-00:01:31).⁸ En otras palabras, una persona capaz de superar la adversidad a pesar de encontrarse en una situación de vulnerabilidad constante, marcada por la hambruna, los abusos sexuales, el miedo y la desesperanza. Estos factores adversos, aunque intensificaron tanto la vulnerabilidad física como psicológica de una joven de tan solo quince años, la ayudaron también a crecer y a transformar esa vulnerabilidad en fortaleza y aprendizaje, lo que representó la capacidad de agencia y transformación que caracteriza al individuo vulnerable (Butler, 2016; Gilson, 2014). En esta línea, Margaret Waller argumenta que «un factor de riesgo», comúnmente asociado al concepto de vulnerabilidad, «puede convertirse en protector cuando una persona responde a la adversidad desarrollando nuevas competencias y perspectivas que conducen a un afrontamiento más eficaz en el futuro» (2001: 293).⁹

⁸ «When she saw horror, she tried to find refuge; when she saw hunger, she found a place for food; when she saw a nightmare, she created a dream.»

⁹ «A risk factor can become protective when a person responds to adversity by developing new competencies and perspectives that lead to more effective coping in the future.»

Este era el mecanismo tanto de Claire como de su hermana, la propia Wamariya, quienes trataban de subvertir o transformar los aspectos negativos, así como las situaciones y los factores adversos que encontraban en su camino. Al igual que la protagonista de su cuento favorito, Wamariya dejaba perlas durante el camino que recorrieron hasta llegar a los Estados Unidos, con la esperanza de volver a reencontrarse con gran parte de su familia. Estas perlas se traducían en huellas que ella misma dejaba cuando repetía su nombre al encontrar a alguien desconocido en los campos de refugiados: «*¡Soy Clemantine, soy Clemantine, soy Clemantine! No quiero perderme. ¡Soy Clemantine!*» (Wamariya, 2018: 85; énfasis en el original).¹⁰ Igualmente, Wamariya siempre escribía su nombre en cualquier lugar con la esperanza de que algún día sus padres supieran dónde estaban y las encontrasen. Y, afortunadamente, esto ocurrió doce años después cuando Wamariya y su hermana Claire se reencontraron con sus padres en Chicago.

El título de su libro, por lo tanto, refleja esta idea de esperanza, optimismo, lucha y resistencia frente a la adversidad y a los roles impuestos. Repitiendo una y otra vez su nombre, origen e identidad, la autora de este libro, sin saberlo, estaba desafiando la invisibilidad que conllevaba el ser una mujer refugiada, atrapada en lugares donde ella y su hermana eran consumidas por la mera acción de sobrevivir (Wamariya, 2018: 141). El cuento popular que da título a su relato testimonial representa tal y como ella indica, «una forma de caminar por el mundo y de creer en [su] propia agencia y en [su] derecho a tomar decisiones por [sí] misma» (2018: 457).¹¹ Así, *The Girl Who Smiled Beads* es un claro reflejo de su propia forma de resiliencia, entendida, siguiendo la definición proporcionada por el investigador Michael Ungar, como la relación entre «la capacidad de un individuo para superar obstáculos y la interconexión entre familias, comunidades, así como la cultura de un individuo para proporcionar estos recursos de forma culturalmente significativa» (2006: 55).¹² No solo será fundamental su capacidad individual de superación y lucha, sino que tanto los elementos culturales que le ayudan a mantener la esperanza como el lazo de unión con su hermana y otros refugiados ruandeses serán necesarios para superar la adversidad durante el genocidio de Ruanda.

¹⁰ «*I'm Clemantine, I'm Clemantine, I'm Clemantine! I don't want to be lost. I'm Clemantine!*»

¹¹ «[A] way to go through the world, to believe in my own agency and my right to make decisions for myself.»

¹² «[A]n individual's capacity to navigate to health resources and a condition of the individual's family, community, and culture to provide these resources in culturally meaningful ways.»

3. *THE GIRL WHO SMILED BEADS*: VISIBILIZANDO EL GENOCIDIO DE RUANDA

The Girl Who Smiled Beads recoge el testimonio de la autora a través de diferentes capítulos en los que se entrelaza su pasado en Ruanda y otros países africanos con su presente en Chicago. De hecho, una de las características principales que llama la atención del lector es la estructura no lineal de la narración. En su historia encontramos momentos narrados en presente y en pasado, que hacen referencia a diferentes etapas de su vida, que el lector tiene que enlazar para reconstruir la historia de la protagonista.

Wamariya desde un primer momento alerta al lector sobre esta característica de su relato cuando ella misma indica al inicio de su autobiografía que «a menudo, todavía, la historia de [su] propia vida parece fragmentada, como perlas sin hilar. Cada vez que recuper[a] [sus] recuerdos, el resultado es ligeramente diferente. A veces [le] preocupa estar siempre perdida» (2018: 19).¹³ Esta estructura fragmentada es una característica bastante común en las narrativas sobre trauma, pues como sostiene Laurie Vickroy, este tipo de narrativas «interiorizan los ritmos, procesos e incertidumbres de la experiencia traumática dentro de sus sensibilidades y estructuras subyacentes» (2002: 3).¹⁴ Cabe destacar que el uso de estrategias narrativas que reproducen formalmente el funcionamiento de la mente de muchos individuos que han vivido un acontecimiento traumático en el pasado es un elemento fundamental para establecer un vínculo de empatía entre el autor y el lector.

En cierto modo, el lector es testigo no solo de la crueldad de los acontecimientos vividos por un país, sino también del efecto que estos acontecimientos y sus recuerdos tienen en los supervivientes. Además, el uso de una narrativa experimental que interconecta episodios pasados y presentes siguiendo una estructura no lineal implica activamente a los lectores en el proceso de unir o reconstruir la historia fragmentada para dar sentido y coherencia y, por consiguiente, crear significado. El lector, por lo tanto, juega un papel fundamental siendo partícipe no solo de la reconstrucción de la historia y su entendimiento, sino también del proceso reivindicativo, pues se espera que el lector contribuya al cambio social, reconsiderando sus obligaciones y responsabilidades morales y reconociendo y empatizando con la parte más humana de las memorias del pasado.

¹³ «Often, still, my own life story feels fragmented, like beads unstrung. Each time I scoop up my memories, the assortment is slightly different. I worry, at times, that I'll always be lost inside. I worry that I'll be forever confused.»

¹⁴ «... internalize the rhythms, processes, and uncertainties of traumatic experience within their underlying sensibilities and structures.»

3.1. Una identidad fragmentada: la huida

La historia de Wamariya comienza con la narración de la vida de una niña de seis años que vivía alegremente en Ruanda junto a su familia. En las primeras páginas de su autobiografía, Wamariya ofrece una descripción detallada de su familia, hogar y costumbres, que se ve truncada repentinamente por el inicio de un episodio oscuro y cruel en la vida de muchas personas en Ruanda. Wamariya describe y enfatiza el momento en el que se convierte en refugiada, obligada a huir de su país. Su objetivo no es otro que hacer entender al lector esta situación que puede no resultarle familiar y transmitir, por consiguiente, las emociones que una persona refugiada experimenta de forma repentina:

Las caras de mis padres se convirtieron en rostros que nunca había visto. Oí ruidos que no entendía, no eran gritos, peor aún. Mi madre volvió a llorar. Mis padres susurraban y yo escuchaba a escondidas. Les oí decir que unos ladrones habían saqueado la casa de otro vecino. Les robaron el dinero, arrancaron los cuadros de las paredes, destrozaron los muebles y les prendieron fuego. Clavaron una nota en la puerta principal diciendo que pronto volverían a por sus hijas. (Wamariya, 2018: 49)¹⁵

Aunque esta niña de seis años no entendía qué ocurría en su hogar y por qué tenía que separarse de su familia, ella simplemente se limitó a cumplir las órdenes de sus padres y posteriormente de su hermana Claire, con la que iniciaría este largo camino. Cabe destacar que, en su narración en presente, desde una perspectiva adulta, Wamariya reconoce que durante esta etapa de huida «perdi[ó] la noción de quién era. [S]e había convertido en algo negativo, un receptáculo de necesidades. Tenía hambre, sed, necesitaba un baño, necesitaba un lugar donde dormir» (Wamariya, 2018: 83).¹⁶ De hecho, durante su recorrido por los diferentes campos de refugiados, Wamariya en muchas ocasiones se sentía «confusa» y se preguntaba una y otra vez: «¿Cómo he llegado hasta aquí, donde no soy nadie?» (2018: 83; énfasis en el original).¹⁷

¹⁵ «My parents' faces turned into faces I had never seen. I heard noises that I did not understand—not screaming, worse—. My mother cried again. My parents whispered and I eavesdropped. I heard them say that some robbers had ransacked yet another neighbor's house. They stole their money, tore their pictures from the walls, destroyed their furniture and lit it on fire. They nailed a note to the front door saying they'd soon return for their girls.»

¹⁶ «I lost track of who I was. I'd become a negative, a receptacle of need. I was hungry, I was thirsty, I needed a bathroom, I needed a place to sleep.»

¹⁷ «... confused ... How did I get here, where I am a nobody?»

Este sentimiento de haber perdido su identidad y encontrarse en un sinsentido constante atormentaba a Wamariya y a su hermana tras convertirse en refugiadas. A través de su relato, la autora trata de transmitir al lector este tormento y confusión mediante la repetición de muchas preguntas que la autora se hacía una y otra vez, pero nunca tenían respuestas. Nos encontramos ante un sentimiento muy recurrente en las narrativas sobre refugiados —tanto ficción como no ficción— que nos muestran en muchos casos personajes abrumados por la incertidumbre, el pánico y la fragmentación, que a su vez ocupan lugares ocultos y alejados de la sociedad; lugares que propician la propia invisibilidad del individuo o lugares, donde, como la propia autora indica, «*no soy nadie*» (Wamariya, 2018: 83; énfasis en el original).¹⁸ Por consiguiente, la palabra *invisible* —empleada en muchos estudios sobre refugiados no solo para describir la forma en la que son vistos en la sociedad, sino también los lugares físicos que ocupan estos sujetos, como son los campos de refugiados o los centros de detención (Nyers, 2010)— aparece también de forma reiterada a lo largo de su relato.

Sin embargo, cabe destacar que, aunque la adversidad perseguía a Wamariya y a su hermana debido a la situación de extrema vulnerabilidad en la que se encontraban, la autora siempre tuvo claro que rendirse no era una opción, pues «si te soltabas y volvías a caer en el caos, ya no eras más que un número en una unidad, que también era un número. Si morías, nadie lo sabía. Si te perdías, nadie lo sabía. Si te rendías, nadie lo sabía» (Wamariya, 2018: 84).¹⁹ A pesar de todos los obstáculos que encontraban, ambas mantenían una fuerte resistencia y resiliencia gracias al optimismo que las guiaba en su camino. De hecho, Wamariya, ayudada por la esperanza, así como el apoyo no solo de su hermana, sino también de toda la comunidad de refugiados ruandeses que caminaban en la misma dirección, se repetía una y otra vez que existía y estaba viva (2018: 355). Las historias y los cuentos populares con los que ella creció en Ruanda, así como la fantasía propia de una niña de escasa edad se convirtieron en mecanismos de resiliencia, que permitieron responder creativamente a la incertidumbre y precariedad que le rodeaba en los campos de refugiados. Esto confirma la importancia de las relaciones interdependientes entre el ser humano y los sistemas sociales, ecológicos y culturales que los rodean en el proceso de supervivencia, aprendizaje y crecimiento (Ungar, 2012: 14).

¹⁸ «*I am a nobody.*»

¹⁹ «If you let go and fell back into the chaos you were gone, just a number in a unit, which also was a number. If you died, no one knew. If you got lost, no one knew. If you gave up and disintegrated inside, no one knew.»

3.2. El poder reivindicativo de la escritura

A pesar de demostrar resistencia y esperanza ante un mundo en crisis, es inevitable que las experiencias vividas durante un período oscuro y cruel dejen cicatrices que aparecen de una forma u otra en la vida de la protagonista de este testimonio. Así, seis años más tarde, en Chicago, Wamariya revive a través de pesadillas y tormentos algunos de los episodios más crueles de los que había sido testigo. Esta escritora, como argumenta Cathy Caruth en su definición sobre trauma, se sentía en muchas ocasiones «poseída por una imagen o evento» del pasado (1995: 5).²⁰ Dominick LaCapra denomina este proceso «repetición emocional»²¹ de un trauma pasado y lo describe como aquel en el que el individuo «es perseguido o poseído por el pasado y se encuentra atrapado en la repetición compulsiva de escenas traumáticas» (2001: 21).²² Esto puede verse reflejado en la descripción que Wamariya ofrece sobre imágenes en forma de recuerdos de personas corriendo de un lado para otro con expresiones de dolor, pánico y tristeza que la atormentaban constantemente.

Ella además reconoce que la aparición de momentos de su pasado o simplemente las palabras que le recordaban a su etapa como refugiada le provocaban emociones y reacciones que no lograba entender. Esto ocurrió, por ejemplo, cuando en el instituto, en Chicago, su profesor trató de explicar el significado de la palabra *genocidio* y ella sintió confusión y enfado. Aunque su reacción nos revela la falta de asimilación y aceptación de su pasado, también refleja la impotencia que muchos supervivientes experimentan al encontrarse frente a un grupo de personas que no conocen la parte humana del conflicto; es decir, el significado real de la palabra. Para ella, la palabra *genocidio* «[n]o contiene ninguna emoción verdadera. Es impersonal y, sin embargo, tendría que ser íntima, fría y estéril; espantosa. La palabra es hueca, verdadera pero falsa, una representación, la peor clase de mentira» (Wamariya, 2018: 170).²³ Este ejemplo nos revela la necesidad que Wamariya contemplaba desde un primer momento de mostrar la parte humana de un conflicto, de un genocidio, de una palabra cuyo significado no refleja la pérdida y el dolor vivido por muchas personas.

²⁰ «[T]o be possessed by an image or event.»

²¹ El término utilizado por LaCapra para referirse a esta repetición emocional de un pasado es «*acting out*».

²² «... is haunted or possessed by the past and performatively caught up in the compulsive repetition of traumatic scenes.»

²³ «It holds no true emotion. It is impersonal when it needs to be intimate, cool and sterile when it needs to be gruesome. The word is hollow, true but disingenuous, a performance, the worst kind of lie.»

Asimismo, cabe destacar que las emociones, reacciones y reapariciones que experimenta Wamariya en el presente nos revelan los síntomas propios de personas que han vivido situaciones o eventos traumáticos en el pasado y que aún no han sido aceptados o integrados como parte de su identidad. No obstante, la presencia de estos elementos del pasado no debe entenderse como un obstáculo hacia el proceso de superación y curación. En el caso de Wamariya, revivir el pasado se convierte en un paso necesario para trabajar adecuadamente sobre el trauma, pues permite a la escritora comprender la presencia de los fantasmas del pasado en su presente. Esto es algo que muchos críticos, como la canadiense Y-Dang Troeung, interpretan de manera positiva, pues la aparición del pasado permite a las víctimas en cierto modo recuperar agencia en sus vidas (2013: 164). En este sentido, y en consonancia con las teorías contemporáneas sobre los estudios de trauma, los eventos traumáticos del pasado no solo dan lugar a síntomas negativos o patológicos que debilitan a los sujetos, sino también a respuestas positivas que mueven a los sujetos a la acción. Es decir, revivir los recuerdos del pasado puede dar lugar a un proceso catalizador que conlleva cambios significativos en los supervivientes (Craps, 2013: 8). Para Wamariya, los recuerdos del pasado serán necesarios para reconocer la necesidad de «dar sentido a [su] vida [y] restablecer una línea temporal lineal» (Wamariya, 2018: 68).²⁴ Ella afirma que, para recomponer los diferentes fragmentos de su historia, necesitaba recuperar objetos de su pasado como «mapas antiguos, juguetes perdidos» (68),²⁵ que le ayudasen a construir la base de su narrativa y, por consiguiente, a restablecer una línea temporal lineal.

Esta vuelta al pasado implicaría además una visita a su lugar de origen, a Ruanda, un lugar que necesitaba visitar para conectar su pasado y su presente. De hecho, el retorno a su lugar de origen resultó esencial para comprender todo lo que había vivido, la persona en la que se había convertido y, sobre todo, este viaje ayudó a la escritora a romper el silencio y a hablar sobre sus recuerdos y su trauma pasado. A partir de este momento, Wamariya decidió escribir su propia historia, desafiando así una de las características defendidas por los teóricos clásicos del trauma, como Cathy Caruth o Geoffrey Hartman, entre otros, quienes afirman que los acontecimientos traumáticos y sus efectos en las víctimas son irrepresentables e indescriptibles.

La importancia que Wamariya concede a la escritura del testimonio personal no solo aparece reflejada en el momento en el que decide escribir. Ella misma en su relato reconoce la valentía y la importancia de este hecho cuando, por ejemplo, describe la visita a su instituto en Chicago de una superviviente del Holocausto,

²⁴ «To make sense of my life, to reestablish a linear time line.»

²⁵ «[O]ld maps, stray toys.»

que llevaba un tatuaje representativo de su propio pasado. Para Wamariya este dibujo inserto en la piel de la superviviente era una forma de comunicar, un lenguaje particular o, tal y como ella indica, «una forma de describir y ordenar un mundo que había intentado reducirla a la nada» (Wamariya, 2018: 192).²⁶ Este ejemplo demuestra la importancia que Wamariya otorga al uso del lenguaje para reconstruir, dar sentido y significado a una historia fragmentada.

En su caso, la reescritura de sus memorias del pasado será el mecanismo utilizado para reconstruir su identidad y recomponer las piezas de un puzle, de una vida que aún estaba «rota por dentro» (Wamariya, 2018: 444).²⁷ Este proceso de reescritura de las experiencias traumáticas es interpretado por Suzette A. Henke, entre otras investigadoras, como el «trabajo de reinventar el yo destrozado como un sujeto coherente capaz de oponer una resistencia significativa a las ideologías recibidas y de actuar eficazmente en el mundo» (2000: xix).²⁸ De esta forma, Wamariya no solo trata de reconstruir la historia personal de un pasado traumático que afectó a toda una comunidad, sino también reescribe un pasado que ha sido distorsionado o incluso omitido en los relatos históricos dominantes.

Este propósito lo vemos reflejado en *The Girl Who Smiled Beads* cuando Wamariya hace referencia al escritor y activista Elie Wiesel, superviviente del Holocausto, quien luchó contra el olvido compartiendo sus experiencias durante este cruel período histórico y dando voz a todos aquellos que estaban sumidos en el silencio. Wamariya sostiene que, al igual que Elie Wiesel, su necesidad por escribir y relatar su experiencia durante el genocidio de Ruanda estuvo marcada por el silencio que percibió en los Estados Unidos donde nadie hablaba sobre lo sucedido en Ruanda. Como ella misma describe en *The Girl Who Smiled Beads*, nadie decía «[s]í, esto ocurrió. Sí, la gente se destruye. Sí, es intolerable y te convierte en un cadáver» (Wamariya, 2018: 192; énfasis en el original).²⁹ Esto demuestra que Wamariya sentía la necesidad de dar voz a una tragedia olvidada, a diferencia de su hermana Claire y sus padres, quienes utilizaban el silencio como recurso para seguir adelante evitando constantemente el recuerdo.

La escritura, por lo tanto, es uno de los mecanismos de resiliencia y resistencia desarrollados por muchos supervivientes no solo para iniciar el proceso de superación personal, sino también para reconstruir el pasado y revelar acontecimientos

²⁶ «[A] way of describing and ordering a world that had tried to reduce her to nothing.»

²⁷ «[B]roken inside.»

²⁸ «[T]he work of reinventing the shattered self as a coherent subject capable of meaningful resistance to received ideologies and of effective agency in the world.»

²⁹ «Yes, this happened. Yes, people destroy each other. Yes, it is intolerable and turns you into a corpse.»

dolorosos. Para muchos críticos, el acto de dar testimonio sobre las propias experiencias se convierte en «una forma de acción, de cambio» esencial para «completar el proceso de supervivencia» (Laub, 1995: 70).³⁰ En esta línea, en su libro *Talking of Love*, el psiquiatra Boris Cyrulnik reconoce que los seres humanos tendemos a contar historias sobre nuestras propias experiencias para darles sentido y «despejar la incertidumbre que aparece cuando experimentamos un episodio traumático» (2005: 37).³¹ Al recuperar, asimilar, afrontar y narrar los recuerdos pasados, las víctimas pueden experimentar un proceso de transformación que les aporta nuevas fortalezas y a la vez vulnerabilidades.

La escritura en primera persona basada en testimonios personales además facilita la creación de un puente de unión entre lectores y autores, que trata de mover activamente tanto a individuos como a comunidades y naciones hacia la reconstrucción de historias que forman parte de la memoria colectiva de un país. De esta forma, podemos afirmar que la escritura se convierte en un mecanismo reivindicativo que trata además de promover la empatía y la responsabilidad individual y social. En palabras de Jeffrey C. Alexander:

Es a través de la construcción de traumas culturales como los grupos sociales, las sociedades nacionales y, en ocasiones, incluso civilizaciones enteras no sólo identifican cognitivamente la existencia y el origen del sufrimiento humano, sino que «asumen» cierta responsabilidad significativa por él. En la medida en que identifican la causa del trauma y, por tanto, asumen esa responsabilidad moral, los miembros de las colectividades definen sus relaciones solidarias de un modo que, en principio, les permite compartir el sufrimiento ajeno. (2004: 1)³²

Así pues, podemos afirmar que a través de *The Girl Who Smiled Beads*, Wamariya no solo pretende llevar a cabo un proceso de aceptación, asimilación y recuperación personal, sino que también intenta visibilizar y dar voz a un trauma colectivo que ha afectado a muchas personas. Mediante la revelación de una experiencia personal transmitida a través de un lenguaje descriptivo, Wamariya intenta promover la reconsideración del papel del ser humano en la sociedad, fortalecer la empatía

³⁰ «[A] form of action, of change . . . to . . . complete the process of survival.»

³¹ «[C]learing the fog that comes rolling in when we experience a psychotrauma.»

³² «It is by constructing cultural traumas that social groups, national societies, and sometimes even entire civilizations not only cognitively identify the existence and source of human suffering but 'take on board' some significant responsibility for it. Insofar as they identify the cause of trauma, and thereby assume such moral responsibility, members of collectivities define their solidary relationships in ways that, in principle, allow them to share the suffering of others.»

y, por consiguiente, mejorar la comprensión en un momento crítico de tensiones globales. Finalmente, podemos concluir argumentando que la narración de un episodio traumático como el genocidio de Ruanda constituye una forma de resiliencia individual y colectiva, así como un proceso que implica transformación social y agencia política.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALEXANDER, Jeffrey C. (2004): «Toward a Theory of Cultural Trauma», en Jeffrey C. Alexander, et al. (eds.): *Cultural Trauma and Collective Identity*, Berkeley, University of California Press, pp. 1-30.
- BUTLER, Judith (2016): «Rethinking Vulnerability and Resistance», en Judith Butler et al. (eds.): *Vulnerability in Resistance*, Durham, Duke University Press, pp. 12-27.
- CARUTH, Cathy (1995): «Trauma and Experience: Introduction», en Cathy Caruth (ed.): *Trauma: Explorations in Memory*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, pp. 3-12.
- «Clemantine Wamariya Reflects on Fleeing Rwandan Genocide»: *Youtube*, subido por Windy City LIVE, 11 de septiembre de 2019, en línea: <https://www.youtube.com/watch?v=awa_uZvZPdo>.
- CRAPS, Stef (2013): *Postcolonial Witnessing: Trauma Out of Bounds*, Londres, Palgrave Macmillan.
- CYRULNIK, Boris (2005): *Talking of Love: How to Overcome Trauma and Remake Your Life Story*, traducido por David Macey, Londres, Penguin Books.
- DOBSON, Kit (2020): «Building Collective Resilience: Ruth Ozeki's *A Tale for the Time Being*», en Ana María Fraile-Marcos (ed.): *Glocal Narratives of Resilience*, Londres, Routledge, pp. 122-134.
- GILSON, Erinn (2014): *The Ethics of Vulnerability: A Feminist Analysis of Social Life and Practice*, Londres, Routledge.
- HENKE, Suzette A. (2000): *Shattered Subjects: Trauma and Testimonies in Women's Life-Writing*, Londres, Palgrave Macmillan.
- HERMAN, Judith (2001): *Trauma and Recovery*, Telford, Pandora.
- «Inside The Book: Clemantine Wamariya's *The Girl Who Smiled Beads*». *Youtube*, subido por Penguin Random House, 12 de agosto de 2019, en línea: <<https://www.youtube.com/watch?v=JZIJeIWt8Uo>>.
- LACAPRA, Dominick (2001): *Writing History, Writing Trauma*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press.
- LAUB, Dori (1995): «Truth and Testimony: The Process and the Struggle», en Cathy Caruth (ed.): *Trauma: Explorations in Memory*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, pp. 61-75.
- LUCKHURST, Roger (2008): *The Trauma Question*, Londres, Routledge.
- MELVERN, Linda (2007): *Un pueblo traicionado: El papel de Occidente en el genocidio de Ruanda*, Madrid, Intermón Oxfam.

- NEIMEYER, Robert y Heidi LEVITT (2001): «Coping and Coherence: A Narrative Perspective on Resilience», en Charles R. Snyder (ed.): *Coping with Stress: Effective People and Processes*, Oxford, Oxford University Press, pp. 47-67.
- NYERS, Peter (2010): «No One Is Illegal between City and Nation», *Studies in Social Justice* 4.2, pp. 127-143.
- «Rwanda: 'The Girl Who Smiled Beads,' an emotional tale of survival», *Youtube*, subido por France 24, 11 de septiembre de 2019, en línea: <<https://www.youtube.com/watch?v=-45QIT-VF10>>.
- TROEUNG, Y-Dang (2013): «Witnessing Cambodia's Disappeared», *University of Toronto Quarterly* 82.2, pp. 150-167.
- UNGAR, Michael (2006): «Nurturing Hidden Resilience in At-Risk Youth in Different Cultures», *Journal of the Canadian Academy of Child and Adolescent Psychiatry*, 15.2, pp. 53-58.
- UNGAR, Michael (2012): «Social Ecologies and Their Contribution to Resilience», en Michael Ungar (ed.): *The Social Ecology of Resilience: A Handbook of Theory and Practice*, Cham, Springer, pp. 13-31.
- VICKROY, Laurie (2002): *Trauma and Survival in Contemporary Fiction*, Charlottesville, The University of Virginia Press.
- VISSER, Irene (2014): «Trauma and Power in Postcolonial Literary Studies», en Michelle Balaev (ed.): *Contemporary Approaches in Literary Trauma Theory*, Londres, Palgrave Macmillan, pp. 106-29.
- VISSER, Irene (2018): «Trauma in Non-Western Contexts», en J. Roger Kurtz (ed.): *Trauma and Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 124-139.
- WALLER, Margaret (2001): «Resilience in Ecosystemic Context: Evolution of the Concept», *American Journal of Orthopsychiatry* 71. 3, pp. 290-297.
- WAMARIYA, Clemantine, and Elizabeth WEIL (2018): *The Girl Who Smiled Beads: A Story of War and What Comes After*. E-book, Nueva York, Crown Publishing Group.

III
REESCRIBIR EL PASADO

EL MITO EN CRISIS
DESDE UNA PERSPECTIVA INTERSECCIONAL

RECODIFICAR A LA NUEVA MUJER: TRANSGRESIONES FANTÁSTICAS EN LA LITERATURA NEOVICTORIANA

ANA TEJERO MARÍN¹
Universidad de Salamanca

1. INTRODUCCIÓN: NARRAR EL PASADO

En su reciente libro simplemente titulado *Fantasy: How It Works*, Brian Attebery, uno de los teóricos del género fantástico más prolíficos de la actualidad, asegura que una de las características de la literatura fantástica es que siempre mira hacia el pasado (2022: 139). Esta afirmación no suena del todo desacertada si se tienen en consideración tradiciones como la fantasía de inspiración tolkieniana, que basa su estética y su construcción de mundos en una Europa occidental medieval idealizada y que aún hoy en día goza de una gran popularidad.² Este interés por el pasado a menudo se ha asociado con ideas reaccionarias y se ha categorizado a la fantasía como un género que busca glorificar eras pasadas o instituciones sociopolíticas obsoletas. No obstante, Attebery alaba la aparición de autores contemporáneos que han decidido mirar hacia otros puntos geográficos y temporales del pasado alejados del centro hegemónico con el objetivo de desenterrar las historias de grupos tradicionalmente silenciados o encontrar puntos de apoyo en el relato histórico que les permitan crear su espacio en el futuro (2022: 139-144). Estas narrativas fantásticas no son meramente complacientes, aunque por tradición o ideología también contengan elementos continuistas, sino que muestran una clara intención disruptora.

De manera similar, en las últimas décadas encontramos una gran cantidad de productos culturales que toman como inspiración la época victoriana, pues —particularmente en el ámbito anglosajón— se trata de un período histórico que ejerce

¹ Esta publicación ha sido posible gracias a una ayuda para la Formación del Profesorado Universitario (FPU20/06066), financiada por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades.

² A pesar de la relevancia de estas tradiciones, debe tenerse en cuenta que esta afirmación es una generalización que no abarca todas las posibilidades del género. Existen tradiciones como la fantasía urbana o la ciencia ficción fantástica, que basan su construcción de mundos en un presente o futuro imaginados, o incluso en una mezcla de temporalidades, los cuales generan nuevos significados en su intersección entre el espacio-tiempo narrado y el lugar desde el que se escribe o se recibe la obra.

cierta fascinación al ser, a la vez, precursor de nuestras sociedades actuales, cuya presencia aún permanece latente, y un período lo suficientemente lejano para establecer diferencias marcadas entre las dos épocas (Hadley, 2010: 6-15). Parte de estas obras podemos enmarcarlas en la corriente denominada «neovictorianismo», que, según Ann Heilmann y Mark Llewellyn, describe aquellas obras que, de manera consciente, «reinterpretan, redescubren y revisan» (2010: 4) la época victoriana. La fantasía, en esencia, es siempre una reinterpretación de la realidad en la que se incluyen elementos especulativos o sobrenaturales, y, por tanto, puede resultar una herramienta útil para realizar estas reescrituras y revisiones del pasado.

Por tanto, este capítulo se centrará en encontrar puntos de conexión entre la fantasía y el neovictorianismo, particularmente en la manera en la que ambos géneros responden a la necesidad de relacionarnos con el pasado. Para ilustrar estas ideas, se analizará brevemente *A Natural History of Dragons* de Marie Brennan, una novela alejada del canon tanto del neovictorianismo como de la literatura fantástica. Sin embargo, se trata de una obra que manifiesta de manera muy clara cómo, incluso transponiendo los rasgos victorianos a un mundo secundario, se crean conexiones entre la ficción y el relato histórico. Además, en *A Natural History of Dragons* el elemento fantástico resulta central para analizar los temas principales de la novela, como el desarrollo de la ciencia y el papel de la mujer tanto en el ámbito científico como en la sociedad victoriana, los cuales conectan con el papel que el patriarcado otorga a las mujeres incluso en la actualidad.

2. DEL STEAMPUNK A LA GASLAMP FANTASY: CIENCIA, FANTASÍA Y COLISIÓN DE TEMPORALIDADES EN EL NEOVICTORIANISMO

Por definición, el neovictorianismo implica un interés en relatar y recuperar épocas históricas pasadas y, por tanto, se ha relacionado tradicionalmente con la novela histórica. Los debates relativos a la percepción del pasado, su representación y representatividad y la apropiación han supuesto una gran parte de la base teórica del género (Mitchell, 2010), en particular tomando como base nociones posmodernas del relato histórico (Kucich y Sadoff, 2000; Shiller, 1984). La ficción neovictoriana trata de escribir sobre el pasado mientras está anclada en el momento presente, por lo que resulta imposible acceder de manera directa al tiempo histórico relatado, que solo puede reconstruirse a través del discurso. Por tanto, las ambientaciones victorianas que encontramos en las novelas del subgénero son mundos proyectados que jamás pueden contener la total complejidad del momento histórico que aspiran a representar, sino que resultan versiones miniaturizadas en las que se acentúan aquellos aspectos que mejor puedan ilustrar cada tema.

Sin embargo, esta conexión entre el tiempo histórico y el mundo representado en la ficción se complica con la inclusión de elementos especulativos, los cuales implican de manera intrínseca una disrupción en la reconstrucción del pasado. En la ficción fantástica, en su sentido más amplio, las intersecciones de elementos realistas y no realistas, del mundo proyectado y el mundo experimentado tanto por el autor como por el lector generan nuevas capas de significado; en conjunción con el relato histórico, el placer radica en discernir hasta qué punto se ha aspirado a representar una reconstrucción fidedigna del pasado y en qué lugares se ha producido una divergencia. En toda ficción histórica se produce este juego, pero en el caso de la fantasía puede parecer más claro porque, siguiendo la definición de *fantasía* de Hume como «cualquier divergencia de una realidad consensuada» (Shiller, 1997: 21), existe un entendimiento implícito de que la magia, los vampiros o los dragones no existen en nuestro mundo. En consecuencia, los elementos no realistas acentúan la idea de que la ambientación en un relato no es más que una reconstrucción del mundo producida a través del discurso que puede tener una mayor o menor pretensión de proyectar verosimilitud. Por tanto, se incide en la idea de que ambos componentes de la trama, lo fantástico y lo histórico, representan ficciones que tratan de explorar la realidad de manera oblicua.

La mayor parte de la atención académica en el cruce entre elementos no realistas y neovictorianismo ha recaído sobre el *steampunk*, un subgénero tradicionalmente vinculado a la ciencia ficción y al retrofuturismo en el que un importante desarrollo tecnológico que va más allá de los inventos del siglo XIX o incluso de nuestro presente —aunque basado en la máquina de vapor como principal fuente de energía y en mecanismos analógicos— se mezcla con una estética de inspiración victoriana. El surgimiento y la relevancia del *steampunk* están íntimamente relacionados con temas habituales del neovictorianismo, particularmente el avance de la ciencia y la tecnología en la época victoriana. El desarrollo de ideas emergentes en diferentes disciplinas, como la biología, la geología o la paleontología, cambiaron la manera en la que los miembros de la sociedad victoriana entendían su lugar en el mundo (Glendening, 2013: 15), por lo que personajes científicos o interesados en estas materias han aparecido en novelas neovictorianas desde los orígenes del género, como, por ejemplo, en *La mujer del teniente francés* de John Fowles.³ En el siglo XIX también se produjeron numerosos cambios tecnológicos que transformaron los medios de producción y provocaron un acortamiento de las distancias para el viaje y la comunicación. Según Rachel A. Bowser y Brian Croxall, este desarrollo cien-

³ Esta novela fue publicada por primera vez en 1969 y a menudo se ha considerado una de las primeras novelas neovictorianas.

tífico y tecnológico cambió la manera en la que la sociedad victoriana comprendía la temporalidad y, por tanto, resulta una época fructífera para elaborar conexiones entre el pasado y el presente como las que realiza el neovictorianismo (2010: 3).

Bowser y Croxall definen el *steampunk*, por encima de todo, como un género interesado en la mezcla de temporalidades —pasado, presente y futuro— y que, a través de la yuxtaposición de elementos anacrónicos, trata de destacar las similitudes entre las diferentes épocas (2010: 5-10). Esta es una definición tan amplia que podría abarcar cualquier género de la ficción especulativa y, de hecho, obras como la serie *El protectorado de la sombrilla* (2009-2012) han sido categorizadas como *steampunk* (Montz 2011; Perschon 2013) a pesar de que estas novelas van más allá de los anacronismos e incluyen la aparición de criaturas sobrenaturales en el Londres victoriano. Si tomamos como válida la definición de *steampunk* en la que el desarrollo tecnológico cobra una gran importancia, estos elementos fantásticos, en un principio, parecen no casar con el género. Sin embargo, siguiendo la caracterización de Bowser y Croxall (2010), la irrupción de la fantasía en una temporalidad narrativa ya enmarañada puede suponer una nueva capa de distorsión de la realidad fructífera para la creación de significado. Los elementos fantásticos no solo pretenden provocar en el lector una sensación de asombro o maravilla, sino que a menudo funcionan como metáforas que permiten acceder a aspectos diferentes de los temas que se quiere tratar.

Si el *steampunk* y la fantasía pueden entenderse como compatibles, no parece necesario conceptualizar un nuevo género que elimine el énfasis en la tecnología del *steampunk* y se centre en englobar aquellas obras que tan solo introducen elementos fantásticos —como la aparición de criaturas sobrenaturales, magia o la creación de mundos secundarios— en una ambientación neovictoriana. No obstante, algunos lectores han comenzado a denominar las obras que siguen esta definición como *gaslamp fantasy*,⁴ un término que, aunque apenas ha alcanzado tradición académica, goza de una relativa popularidad en internet.⁵ La necesidad de distinguir entre el *steampunk* y la *gaslamp fantasy* deriva del impulso de distinguir entre ciencia ficción y fantasía, géneros que comparten semejanzas notables y cuya definición exacta continúa siendo motivo de debate. Usualmente, la ciencia ficción —y, por tanto, el *steampunk*— se asocia a una pretensión de verosimilitud,

⁴ Podría traducirse como «fantasía de lámparas de gas», pero apenas se encuentran referencias al término en la tradición española.

⁵ La búsqueda de *gaslamp fantasy* en Google ofrece más de setecientos mil resultados, entre ellos un artículo referente al género de *TV Tropes* («Gaslamp Fantasy»), una página que recopila motivos recurrentes en diferentes medios de la cultura popular.

mientras que la fantasía puede permitirse romper con las leyes físicas que rigen nuestro universo y, por tanto, no debe responder a ningún tipo de rigor científico. Sin embargo, las expectativas de la fantasía y la ciencia ficción se han mezclado en una gran cantidad de obras, desde el universo de la saga *Star Wars* hasta novelas publicadas en el presente siglo como *Todos los pájaros del cielo* de Charlie Jane Anders (2016) o *El cielo de piedra* de N. K. Jemisin (2017).

En la época victoriana, de hecho, también se aunaban estas dos perspectivas. Aunque el *steampunk* responde a la visión de que la época victoriana fue una era de desarrollo científico, la *gaslamp fantasy* puede relacionarse con la fascinación por el ocultismo, que el neovictorianismo también ha explorado ampliamente, o la inclusión de elementos fantásticos en novelas de la época tales como *Alicia en el país de las maravillas* (1865). Por tanto, la época victoriana se trata de una era compleja que debemos explorar desde múltiples perspectivas, y la fantasía puede ser una de ellas.

En este contexto, resulta interesante analizar *A Natural History of Dragons*, una obra que trata de conectar ciencia y fantasía en un entorno neovictoriano. *A Natural History of Dragons* es la primera entrega de *The Memoirs of Lady Trent* (2013-2019),⁶ una saga de fantasía de la autora estadounidense Marie Brennan compuesta por cinco novelas principales, una novela esqueje (*spin-off*) y algunos relatos cortos. La pentalogía está ambientada en un mundo secundario —es decir, un mundo que no es el nuestro— inspirado en el siglo XIX y se presenta en forma de unas memorias ficticias escritas por Isabella, *lady Trent*, una importante naturalista de edad ya avanzada que pretende explorar tanto su biografía como sus descubrimientos científicos.

El título de la primera novela —que podría traducirse como *Una historia natural de los dragones*— avanza la perspectiva que va a tomar con respecto al elemento fantástico. A diferencia de otras obras de fantasía, en *The Memoirs of Lady Trent* no encontramos ningún elemento mágico: además de una geografía física y política diferentes, con sus consecuentes implicaciones, la mayor diferencia entre este mundo secundario y nuestra realidad es la aparición de dragones. Estos dragones no son los seres de leyenda habituales, sino una familia de animales más que se encuentra diseminada por todo el mundo y de la que se sabe relativamente poco. Desde joven, Isabella se obsesiona con ellos y decide centrar su carrera en estudiarlos desde el punto de vista biológico. Por tanto, la fantasía está en todo momento filtrada a través de una pretensión científica, como si las novelas quisieran establecer un puente entre las aparentes contradicciones de la época victoriana.

⁶ Ninguna novela de la saga está traducida al castellano, por lo que se mantiene el nombre original de las novelas.

Isabella proviene de Scirland, el país análogo a la Gran Bretaña en la historia, pero en cada uno de los libros visita diferentes partes del globo que reflejan otras partes de nuestro mundo con el objetivo de investigar las especies de dragones que se encuentran en estas regiones. Además de narrar sus aventuras y sus descubrimientos científicos, *lady Trent* realiza descripciones etnográficas de las sociedades que visita, una mezcla que recuerda a las narrativas de viajes populares en el siglo XIX y que explora cuestiones como el colonialismo, el imperialismo y el encuentro con el otro. Las novelas también incluyen elementos de géneros como la novela de detectives, el romance o el gótico, por lo que actúan como pastiches de géneros literarios populares en la época victoriana.

3. NUEVAS MUJERES (NEO)VICTORIANAS

The Memoirs of Lady Trent se centra, entre otros, en dos temas que están íntimamente conectados. Por un lado, los cambios científicos y tecnológicos de la época no solo en el campo de Isabella, la biología, sino también en disciplinas como la ingeniería o la arqueología. Por otro, la exploración del papel cambiante de la mujer en la sociedad a través de la protagonista y su afán por hacerse un nombre en un mundo académico eminentemente masculino.

Aunque podemos encontrar mujeres científicas que trabajaron en el siglo XIX,⁷ la falta de educación reglada y los estereotipos sobre su inteligencia dificultaban su acceso a estas profesiones. De manera similar, en la actualidad aún sigue habiendo un bajo porcentaje de mujeres en las disciplinas CTIM —ciencia, tecnología, ingeniería y matemáticas— y denuncias constantes sobre la subordinación de la mujer en el mundo académico. La saga, por tanto, establece un paralelismo entre la época victoriana y el presente, y denuncia la situación a través de su protagonista: Isabella es constantemente desestimada hasta que su trabajo comienza a desentrañar cuestiones de tal relevancia para su sociedad que se convierte en una figura pública cuya fama ella misma atribuye tanto a su investigación científica como a su vida aparentemente escandalosa.

Resulta interesante diferenciar a la Isabella joven, el personaje protagonista que vive las historias que se relatan, de la Isabella madura, la narradora, a la que se le

⁷ Por ejemplo, la paleontóloga Mary Anning, convertida en personaje en la novela de Tracy Chevalier *Las huellas de la vida* (2009) y en la película *Ammonite* (2020), dirigida por Francis Lee —en la que también se ficcionaliza a la geóloga Charlotte Murchinson—, lo que muestra el interés del neovictorianismo por recuperar las historias de estas mujeres.

ha otorgado el título de *lady* Trent debido a sus descubrimientos científicos y que narra su vida desde un punto de vista distante y privilegiado. *A Natural History of Dragons* abre con un prefacio en el que *lady* Trent escribe que «una de las ventajas de ser ya una mujer vieja, y más una a la que han denominado un ‘tesoro nacional’, es que hay muy pocas personas que puedan decirme lo que debería o no debería escribir» (Brennan, 2014: 10).⁸ En esta frase se indica la posición social de *lady* Trent, lo suficientemente estable y excepcional como para permitirse escribir el contenido que ella desee, pues, además de narrar sus descubrimientos científicos, las memorias también contienen «digresiones ocasionales hacia asuntos más entretenidos, personales o incluso (sí) obscenos» (Brennan, 2014: 9).⁹

La presencia de *lady* Trent se percibe durante toda la narración, pues a menudo inserta comentarios y críticas a las acciones y las decisiones que realiza su yo más joven, más ingenua y dispuesta a seguir los designios de la sociedad en la que vive. Por otro lado, la *lady* Trent madura exhibe opiniones más progresistas y cercanas a las sensibilidades contemporáneas, y se muestra segura de sí misma y orgullosa de haber desafiado las convenciones sociales asociadas a su género para perseguir una carrera científica. De esta manera, *lady* Trent encarna los ideales de la Nueva Mujer, un término aplicado a aquellas mujeres que asumían nuevos papeles de género más independientes y físicamente activos en la sociedad de finales del siglo XIX.

La Isabella joven se comporta de una manera diferente, pero adelanta de manera clara la mujer en la que se convertirá. *A Natural History of Dragons* muestra los primeros años de su vida hasta poco después de la adolescencia. Nacida en el seno de una familia de clase alta, la única expectativa en la vida de Isabella es casarse para mejorar su posición social. Sin embargo, su interés por los dragones comienza cuando ella es todavía una niña y comienza a cazar *sparklings* —dragones del tamaño de insectos que viven en su zona— y a leer libros científicos que saca sin permiso del despacho de su padre.

Cuando recibe noticias de que su padre se ha unido a un grupo que busca capturar a un dragón que está atacando un pueblo cercano, Isabella los sigue sin dudarlo, pero su inexperiencia hace que tanto ella como otro de los miembros del grupo acaben heridos. Cuando su padre descubre lo que ha hecho, la regaña diciéndole que «[e]n unos años, tendremos que encontrarte un marido, y no será tarea fácil si

⁸ «One of the benefits of being an old woman now, and moreover one who has been called a ‘national treasure’, is that there are very few who can tell me what I may and may not write.» Todas las citas procedentes del inglés han sido traducidas al castellano por la autora del capítulo.

⁹ «occasional digressions into matters more entertaining, personal, or even (yes) salacious.»

sigues empeñada en meterte en líos. ¿Lo entiendes?» (Brennan, 2014: 38).¹⁰ Isabella acepta la expectativa que impone su familia sobre ella y entra en lo que llama sus «‘años grises’, pues intentar encajar en el molde de una joven decente, en contra de mis predisposiciones naturales, consumió prácticamente todo el color que había en mi vida» (Brennan, 2014: 40).¹¹ Con el objetivo de cumplir su papel social, se casa muy joven, pero, por fortuna, su marido también está interesado en el estudio de los dragones y apoya su decisión.

La juventud de Isabella se caracteriza por una constante tensión entre sus deseos y las expectativas sociales. En la esfera pública, se comporta como cabría esperar de ella. En privado, sin embargo, sigue realizando investigaciones *amateur* y convence a su marido para unirse a una expedición que busca estudiar dragones en Vystrana, el análogo a Rumanía en el mundo de la historia. Aunque le permiten unirse a la expedición, no es como científica, sino como ayudante, una «influencia civilizadora» (Brennan, 2014: 87)¹² para los hombres que la organizan. Es en Vystrana donde Isabella se involucra más en el estudio de los dragones y realmente comienza su carrera como científica, pues realiza un descubrimiento relevante sobre el comportamiento de estos animales.

4. DRAGONES NEOVICTORIANOS: TRANSPOSICIÓN Y SIMBOLISMO

El elemento fantástico en la historia tiene una doble función que conecta con los temas antes mencionados. Por un lado, sirve para reflejar el desarrollo de la ciencia en el siglo XIX. Al igual que Charles Darwin conmocionó a la sociedad victoriana al formular sus teorías de la evolución, los descubrimientos de Isabella y sus compañeros sirven para conocer mejor a los dragones y su relación tanto con su ecosistema como con los humanos. Al separarlos de las criaturas mágicas que aparecen en otras novelas de fantasía y que se han convertido prácticamente en sinónimos del género, en *A Natural History of Dragons* el elemento fantástico se naturaliza y se reinterpreta a través de la ciencia. Los dragones son particularmente aptos para contener estas tensiones: se trata de criaturas híbridas, cuyas características cambian según la tradición, pero que siempre mezclan rasgos reptilianos con los de otros animales. Así, la novela

¹⁰ «In a few years we must find a husband for you, and that will not be easy if you persist in making trouble for yourself. Do you understand?»

¹¹ «‘the grey years’, for attempting to force myself into the mold of a proper young woman, against my true inclinations, drained nearly all colour from my life.»

¹² «At the very least, she might be a civilizing influence.»

subvierte las ideas que el lector de fantasía pueda tener sobre el posible papel de los dragones en la historia: ni un antagonista al que vencer ni una criatura amigable que ayudará al protagonista, sino, simplemente, animales cuyas vidas son independientes de la trama y que resultan objetos de estudio científico.

Además, para Isabella los dragones no son tan solo el objeto de su investigación científica y, por tanto, animales por derecho propio, sino criaturas admirables que acaba convirtiendo en símbolos de transgresión y libertad, ideales que ella desea perseguir. Podemos encontrar claros paralelismos entre esta caracterización de los dragones y la de otros animales, como, por ejemplo, los pájaros, que a lo largo de la historia de la literatura han adquirido numerosos significados simbólicos (Ferber, 2007: 25-27). En particular, la capacidad de volar de los pájaros les concede libertad de movimiento, mientras que un pájaro enjaulado, privado de esta autonomía, puede relacionarse con una persona o colectivo oprimidos, como han podido ser las mujeres a lo largo de la historia. Los dragones en *A Natural History of Dragons*, por tanto, pueden interpretarse de una manera muy similar.

Como hemos visto antes, todos los momentos de rebeldía de Isabella tienen que ver, de una manera u otra, con dragones, que tradicionalmente su sociedad ha asociado con la masculinidad: los dragones son criaturas fuertes y peligrosas con las que solo los hombres —ya sea como guerreros o como científicos— pueden relacionarse. Sin embargo, durante este primer libro, Isabella se compara con los dragones en múltiples ocasiones, siempre refiriéndose a ellos en términos femeninos. El ejemplo más claro es el siguiente monólogo, en el que Isabella expresa sus sentimientos a su marido:

Es... Es como si hubiera una dragona dentro de mí. No sé cómo de grande es, puede que aún esté creciendo. Pero tiene alas, y es *fuerte* y... y no la puedo encerrar en una jaula. Morirá. *Yo* moriré. Sé que no es decoroso decir estas cosas, pero *sé* que soy capaz de más de lo que la vida en Scirland me ofrece. Está bien que las mujeres estudien teología o literatura, pero nada tan duro como esto. Y sin embargo esto es lo que quiero. Incluso si es difícil, incluso si es peligroso. No me importa. Necesito ver a dónde me llevarán mis alas. (Brennan, 2014: 157, énfasis en el original)¹³

¹³ «It's —it's as if there is a dragon inside me. I don't know how big she is; she may still be growing. But she has wings, and *strength*, and— and I can't keep her in a cage. She'll die. *I'll* die. I *know* it isn't modest to say these things, but I know I'm capable of more than life in Scirland will allow. It's all right for women to study theology, or literature, but nothing so rough and ready as this. And yet this is what I want. Even if it's hard, even if it's dangerous. I don't care. I need to see where my wings can carry me.»

Aquí vemos cómo Isabella interpreta las limitaciones que le impone su sociedad como una jaula que le impide realizar las cosas que ella quiere hacer, es decir, seguir su pasión por la ciencia. En este mundo, los dragones son animales salvajes que no pueden ser domesticados, pues suelen morir en cautividad, e Isabella siente que, de igual manera, su sociedad la está aprisionando hasta quitarle su ímpetu por vivir. De esta manera, Isabella expresa su deseo de liberarse de las ideas y los comportamientos impuestos y ser una versión más libre de sí misma, adelantándose de este modo a la Nueva Mujer en la que se convertirá en un futuro. En esta escena, Isabella considera que la dragona aún está encerrada y simplemente representa su deseo de cambio y transgresión.

Sin embargo, la situación es distinta en la última página de la novela. A Isabella se le ofrece la oportunidad de unirse a otra expedición ya no como ayudante, sino como científica en derecho propio. Escribe:

La sola idea me estaba levantando el ánimo. Definirme por encima de todo como una *investigadora*...

La dragona de mi corazón se agitó y movió sus alas, como si recordara que podían usarse para volar. (Brennan, 2014: 351, énfasis en el original)¹⁴

En esta escena, clara continuación de la anterior, volvemos a la imagen de la dragona que, de nuevo, sirve para reflejar la búsqueda de Isabella de una identidad liberada de las presiones sobre su género. Al igual que ella todavía no se ha acomodado a este papel, la dragona no está volando por el cielo, sino simplemente preparándose para ello, pues antes de ello debe quitarse de encima todas las presiones que anteriormente la enjaularon.

En los libros posteriores de la saga, los dragones seguirán siendo elementos centrales de la trama y se realizarán numerosos descubrimientos sobre su anatomía y su comportamiento que establecerán los estudios sobre dragones como un campo fértil y relevante para el desarrollo científico. Además, los dragones continuarán sirviendo como símbolo de los temas centrales de cada libro y, en particular, ilustrarán otros temas relacionados con el género y los roles sociales asociados, de modo que se crea así una conexión entre el elemento fantástico, la posición de las personas disidentes en cuanto al género en el pasado y el interés por reconfigurar estas categorías en el presente.

¹⁴ «The mere prospect of it was already lifting my spirits. To define myself first and foremost . . . as a *scholar* . . . The dragon within my heart stirred, shifting her wings, as if remembering they could be used to fly.»

De esta manera, Isabella se une a la larga lista de protagonistas de novelas neovictorianas que desarrollan una conciencia feminista y mayor confianza en sí mismas, que Tara MacDonald y Joyce Goggin relacionan con la «New Women fiction» (2013: 6), obras de ficción que aparecieron a finales del siglo XIX y que tenían a una Nueva Mujer como personaje central. Sin embargo, Isabella no es más que una única mujer que consigue sobreponerse a sus circunstancias en gran parte gracias a su posición socioeconómica —se trata de una mujer blanca, cisheterosexual, casada, de clase alta— en lugar de contar con una red fuerte de contactos femeninos que trabajen en conjunto para la liberación de todas las mujeres de la sociedad. MacDonald y Goggin mencionan que esta es una limitación usual de la novela neovictoriana, pues estas novelas «están en muchas ocasiones más interesadas en mostrar los males de la sociedad victoriana —e, implícitamente, de la nuestra— que en mostrar los avances de las feministas en el período victoriano» (2013: 7). Por tanto, debemos tener en cuenta que muchas de estas novelas valoran más a protagonistas independientes y excepcionales que la creación de un cambio social a mayor escala. No obstante, la intención de estas historias es claramente reivindicativa: están interesadas en mostrar la historia de las mujeres victorianas, a las que la sociedad patriarcal trataba de silenciar, para establecer una genealogía de la lucha por la igualdad de género que aún hoy en día sigue presente.

5. CONCLUSIONES: TRANSGRESIONES FANTÁSTICAS

Lejos de las afirmaciones que consideran que la literatura fantástica es excesivamente complaciente o escapista, la mayor parte de las novelas de fantasía usan los elementos no realistas como metáforas o hipérboles de los temas que les interesa tratar. Por tanto, entremezclar elementos fantásticos e históricos —o, dicho de otro modo, tratar de crear verosimilitud en la ambientación histórica y romperla al introducir el elemento fantástico— no es tan contradictorio como pudiera parecer en un principio. Por un lado, combinar estos recursos nos recuerda que la reconstrucción del pasado es también una ficción y, por otro, transformar ciertos elementos en construcciones fantásticas permite focalizarlos, como ocurre en *A Natural History of Dragons*.

La inclusión de dragones en este mundo de inspiración victoriana no como criaturas mágicas, sino como animales que se convierten en objeto de estudio, tiende puentes entre diversas capas de la sociedad victoriana y entre los géneros de la fantasía y la ciencia ficción. A través de ellos, Brennan explora el desarrollo de la ciencia en el siglo XIX. Además, la protagonista vincula a ellos sus sentimientos y sus deseos y, de esta manera, los dragones se convierten también en metáforas de los roles de género en la época victoriana.

Desde sus orígenes, la literatura fantástica ha encontrado inspiración en épocas pasadas, algunas de las cuales prácticamente se han convertido en lugares míticos, como la Edad Media en la Europa occidental. Introducir elementos fantásticos en otros tiempos menos explorados y entrar en diálogo con géneros establecidos, como el neovictorianismo, aporta nuevos significados y enriquece culturalmente a todas las partes involucradas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ATTEBERY, Brian (2022): *Fantasy: How It Works*, Oxford, Oxford University Press.
- BOWSER, Rachel A., y Brian Croxall (2010): «Introduction: Industrial Evolution», *Victorian Studies* 3.1, pp. 1-45.
- BRENNAN, Marie (2014): *A Natural History of Dragons*, Londres, Titan Books.
- FERBER, Michael (2007): *A Dictionary of Literary Symbols*. Segunda edición, Cambridge, Cambridge University Press.
- «Gaslamp Fantasy», *TV Tropes*, en línea: <<https://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/GaslampFantasy>>.
- GLENDENING, John (2013): *Science and Religion in Neo-Victorian Novels: Eye of the Ichthyosaur*, Londres, Routledge.
- HADLEY, Louisa (2010): *Neo-Victorian Fiction and Historical Narrative: The Victorians and Us*, Londres, Palgrave Macmillan, DOI: 10.1057/9780230317499.
- HEILMANN, Ann, y Mark LLEWELLYN (2010): *Neo-Victorianism: The Victorians in the Twenty-First Century, 1999-2009*, Londres, Palgrave Macmillan.
- HUME, Kathryn (1984): *Fantasy and Mimesis: Responses to Reality in Western Literature*, Londres, Methuen.
- KUCICH, John, y Dianne F. SADOFF (eds.) (2000): *Victorian Afterlife: Postmodern Culture Rewrites the Nineteenth Century*, Mineápolis, University of Minnesota Press.
- MACDONALD, Tara, y Joyce GOGGING (2013): «Introduction: Neo-Victorianism and Feminism», *Neo-Victorian Studies*, 6.2, pp. 1-14.
- MITCHELL, Kate (2010): *History and Cultural Memory in Neo-Victorian Fiction*, Londres, Palgrave Macmillan.
- MONTZ, Amy L. (2011): «‘In Which Parasols Prove Useful’: Neo-Victorian Rewriting of Victorian Materiality», *Neo-Victorian Studies* 4.1, pp. 100-118.
- PERSCHON, Mike (2013): «Useful Troublemakers: Social Retrofuturism in the Steampunk Novels of Gail Carriger and Cherie Priest», en Julie Anne Taddeo y Cynthia J. Miller (eds.): *Steaming into a Victorian Future: A Steampunk Anthology*, Lanham, Scarecrow Press, pp. 21-41.
- SHILLER, Dana (1997): «The Redemptive Past in the Neo-Victorian Novel», *Studies in the Novel* 29.4, pp. 538-560.

LOLITAS INTERMEDIALES: RESIGNIFICAR EL MITO EN LA CANCIÓN POP DE LANA DEL REY Y BELÉN AGUILERA

ALEJANDRO SÁNCHEZ CABRERA¹
Universidad de Salamanca

Ningún poeta, ningún artista de ningún arte, consigue un significado completo por sí solo . . . así, las relaciones, proporciones y valores de cada obra de arte con relación al todo se reajustan . . . el pasado debería ser alterado por el presente tanto como el presente es guiado por el pasado.

T. S. ELIOT, «Tradition and the Individual Talent» (1919)²

1. INTRODUCCIÓN

Las relaciones intertextuales e intermediales entre literatura y música presentes en numerosas canciones populares contemporáneas suelen pasar desapercibidas por parte del público general. Esto puede deberse a tres factores. En primer lugar, es posible que exista por parte del oyente una falta de familiaridad con los textos literarios que funcionan como fuentes primeras, y que, por tanto, se pase por alto la existencia de una relación intertextual al desconocer uno de los textos. En segundo lugar, el consumo de música popular ha cambiado radicalmente en los últimos años, lo que ha hecho que se modifique también la manera en que el oyente se relaciona con la canción y la atención que se presta a su contexto, composición o

¹ Esta publicación ha sido posible gracias a una ayuda para financiar veinte contratos predoctorales de la Universidad de Salamanca, cofinanciada por el Banco Santander, y se enmarca en el grupo de investigación iLAC: Intersecciones: Literatura, Arte y Cultura en el Limen y en el proyecto de investigación «+PoeMAS: MÁS POEsía para MÁS gente. La poesía en la música popular contemporánea» (PID2021-125022NB-I00), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación.

² «No poet, no artist of any art, has his complete meaning alone . . . and so the relations, proportions, values of each work of art toward the whole are readjusted . . . the past should be altered by the present as much as the present is directed by the past.» Todas las citas procedentes del inglés han sido traducidas al castellano por el autor.

producción. Las relaciones sociales en torno a la música se configuran hoy a través de videos cortos en plataformas como TikTok: algunas canciones, habitualmente pensadas con el fin de alcanzar un estatus viral en redes (y terminar en la mayoría de los casos siendo éxitos en listas de ventas), se lanzan acompañadas de algún reto o baile que invite al oyente/espectador a participar activamente en el movimiento músico-cultural, se viralizan y en cuestión de días o semanas se olvidan, dejando paso a una nueva propuesta viral.³ Por último, existe una tendencia a no abordar la profundidad y la complejidad de la música popular, y en especial la música pop, por la percepción generalizada de que las canciones pop son únicamente una forma de entretenimiento de menor valor. Como indica el investigador en música popular Michael Ingham, «el prejuicio de que los textos literarios se alinean más estrechamente con la ‘música seria’ ha impedido una investigación académica más sistemática, o al menos la ha restringido a nichos de interés entre los entusiastas de la canción» (2023: 2).⁴ Además, el casi inexistente reconocimiento del pop como una ciencia seria puede deberse a su ligazón identitario con lo femenino y lo *queer*.⁵ Para aquellos que viven en los márgenes de la representación, la música pop, como espacio representacional de lo *queer*, «se vuelve un espacio a rellenar con lo que uno desea, un horizonte de expectativas, un espacio de reafirmación de que existe lo que uno es o lo que uno quiere ser» (Sánchez López, 2023: 163). La música pop no responde a un orden hegemonícamente patriarcal y masculino y, por tanto, queda apartada de los discursos socioculturales que son considerados, en este orden, serios e importantes.

En lo que respecta al ámbito académico, desafortunadamente, la rama literaria, imbuida aún de un purismo que menosprecia las prácticas que operan desde las trincheras de los medios canónicos, no parece haberse involucrado con la música. En palabras de Ingham: «la calidad intrínsecamente proteica e iterativa de la canción ha provocado que sea ampliamente desatendida en el discurso de los estudios

³ Para una ampliación de esta idea, sugiero realizar una revisión de las interesantes investigaciones de Bojana Radovanović (2022) o Benjamin Toscher (2020) sobre la influencia de la aplicación TikTok en los procesos de creación, mercadotecnia, promoción y recepción de la música en la actualidad.

⁴ «the preconception that literary texts align more closely with ‘serious music’ has precluded more systematic scholarly investigation, or at least restricted it to pockets of interest among song enthusiasts.»

⁵ Empleo el término *ciencia seria* en referencia a las investigaciones de Driedrich Diederichsen, una de las figuras más importantes de las teorías contemporáneas sobre la cultura pop, quien aboga por negociar el pop en general, y la música pop en particular, del mismo modo que se negocian otros objetos políticos y culturales, esto es, considerándolo una ciencia seria y llena de complejidades (2005: 12).

de adaptación» (2017: 324).⁶ En efecto, aunque la canción popular ha sido objeto de diversos tipos de investigación, la relación dinámica y creativamente intertextual e intermedial entre las artes literarias y el arte de la canción popular no ha sido ampliamente reconocida, además de que, como apunta Ingham, «ha carecido de visibilidad en comparación con otras prácticas de adaptación más dominantes, especialmente aquellas destinadas a la pantalla o al escenario, como lo indica la escasez de estudios en este ámbito» (2023: 2).⁷

No obstante, aunque resulta evidente que este campo no ha sido suficientemente explorado y es necesario un mayor compromiso académico amén de expandir el conocimiento sobre este complejo fenómeno, existen notables contribuciones que nos permiten aproximarnos a un estudio intermedial que considere la música, y, simultáneamente, esbozar un modelo de teoría de adaptación que recoja específicamente las relaciones literatura-canción. Las aportaciones de Gérard Genette (1989), Irina Rajewsky (2005) y Antonio J. Gil González y Pedro Javier Pardo (2018) resultan ya canónicas y esenciales a la hora de tratar el fenómeno de la intermedialidad. Estas brindan una base sólida para el desarrollo de un marco teórico en el campo y señalan «el desplazamiento del centro literario a una constelación descentrada integrada por narrativas literarias, musicales, escénicas, audiovisuales, gráficas y digitales» (Gil González y Pardo, 2018: 13). Y, aunque observan el caso de la canción de manera tangencial sin llegar a indagar en ello, proporcionan los cimientos que dan forma a la teoría presentada por Rocío Badía Fumaz y Clara Marías para el análisis específico de «obras musicales que contengan referencias literarias, teniendo sobre todo en mente el género de la canción popular actual» (2024: 160).⁸ Del mismo modo, los libros *The Intertextuality and Intermediality of the Anglophone Popular Song* (2023) de Michael Ingham y *Poetry in English and Metal Music:*

⁶ «the intrinsically protean, iterative quality of song has caused it to be rather neglected in the context of adaptation studies discourse.»

⁷ «it has lacked visibility by comparison with more dominant adaptation practices, especially those for the screen or the stage, as the dearth of studies in this area indicates.» Cabe destacar que, aunque no se trate de estudios de adaptación, existen investigaciones que se aproximan desde la teoría literaria al estudio de la canción de autor, como son las que surgen del proyecto CANTes. Asimismo, recientemente ha comenzado a surgir una reivindicación del estudio de la poeticidad en los discursos musicales marginales, como es el caso del trap. Véanse las contribuciones de Pérez-Rodríguez y Salgado (2021) o Sánchez Ungidos y Del Río Castañeda (2022).

⁸ Como indican Badía Fumaz y Marías, las investigaciones de Rajewsky y González y Pardo son esenciales para el análisis de cualquier relación intermedial, pero, en el caso específico de la literatura-música, pueden plantear ciertas cuestiones y problemas. Para una explicación detallada, recomiendo encarecidamente la lectura de «El laberinto intermedial. Posibilidades de análisis de las relaciones entre literatura y música» (2024).

Adaptation and Appropriation Across Media (2023) de Arturo Mora-Rioja suponen una increíble aportación a los estudios intermediales que se enfocan en la música, brindando además una serie de análisis prácticos de diferente índole que disciernen las relaciones entre medios artísticos que se producen en el seno de obras literario-musicales.

El presente capítulo se plantea como una exploración de las relaciones intertextuales e intermediales en torno a la figura de Lolita, desde su origen en la novela de Nabokov hasta las propuestas musicales de las artistas Lana Del Rey y Belén Aguilera. Esta investigación se inscribe en el debate en torno a las transferencias de formas y contenidos culturales entre diferentes medios, en este caso concreto las que se dan entre el texto literario, la adaptación cinematográfica y la música, poniendo especial énfasis en la canción pop y su potencialidad para revitalizar y resignificar mitos culturales. En última instancia, se defiende la canción pop como un componente fundamental de un ámbito cultural más amplio que merece, por tanto, un mayor reconocimiento social y académico.

2. LA CANCIÓN COMO EXPOESÍA Y UN MARCO TEÓRICO INTERMEDIAL

Susana Romano Sued se sirve del término *expoesía* como concepto para referirse a aquellas prácticas que fusionan elementos poéticos con otras formas de expresión artística y cultural, de modo que amplía así la idea hegemónica de poesía que resulta potencialmente obsoleta hoy (2012: 104). En palabras de Arturo Casas: «[l]o que parece evidente es que la intensidad y la pluralidad de las prácticas poéticas que exceden la esfera del poema lírico requieren del crítico y del analista cultural otra conceptualización» (2012: 4). Romano Sued defiende lo siguiente:

[a]l participar crecientemente en varios y diversos medios (*medium*) a la vez, las formas de creación poética contemporáneas muestran aspectos no canónicos entre los que debemos subrayar la complejidad y la multidimensionalidad. Ya puede hablarse de una tradición constante de entrelazamiento ininterrumpido entre distintos medios, técnicas y lenguajes en la literatura y las artes, así como de su simultánea apertura hacia contenidos sociales, políticos, económicos, religiosos, antropológicos y aun científicos. (2012: 106)

Entender la canción como práctica expoética brinda la posibilidad de atender a sus aspectos no canónicos como la «complejidad, multidimensionalidad, interdisciplinariedad e intermedialidad», permitiendo llevar el análisis fuera del campo lingüístico y literario, en tanto se trata de una expresión cultural que simultánea-

mente fusiona medios, presta atención al componente poético, y requiere un papel interactivo y multisensorial por parte del receptor (Romano Sued, 2012: 106).⁹ De hecho, aproximarse a la canción y sus relaciones intermediales considerando únicamente el texto de manera aislada (aunque puede resultar una práctica interesante cuando entendemos el texto musical como poesía) no permitiría examinar «las circunstancias materiales que subyacen las prácticas significativas y hacen posibles los intercambios mediáticos» (Salas Murillo, 2017: 16). Como apunta McLuhan,

los medios son técnicas y prácticas dinámicas y materiales que circulan en nuestra sociedad del mismo modo que lo hacen las historias; son mensajes que llevan consigo sus propias implicaciones políticas e ideológicas. Ni el narrador ni la narrativa existen de manera independiente del medio, y ninguno puede utilizarse como un ancla trascendental para comprender el panorama cultural. (En Cisneros, 2003: 116)¹⁰

Es decir, aunque es absolutamente necesario atender al medio lingüístico al ser el lugar donde se dan cita la narración y la resignificación semiótica (y de hecho esta investigación pone el foco en primera instancia en la palabra), es esencial tomar cierta distancia del texto para observar también el contexto cultural y las decisiones tomadas en torno a la canción. Como afirma el investigador Valdés Miyares, el estudio de las letras de las canciones de manera aislada inevitablemente señala la inutilidad de las palabras para expresar su propio significado (2016: 162). En efecto, es imprescindible atender a la pluritextualidad de la canción, así como a su relación con el momento sociocultural y las dinámicas de poder que influyen en la producción y la recepción de textos de todo tipo. Esto permite una comprensión más profunda y matizada de cómo los textos en general, y las canciones en particular, reflejan y configuran las realidades sociales y culturales en las que se inscriben.

Establecido el pretexto teórico desde el que partir y resaltadas las implicaciones culturales de la canción como producto intermedial que responde a su tiempo, esta investigación presta atención a los fenómenos y cuestiones que Badía Fumaz y Ma-

⁹ Romano Sued aclara que la «expoesía requiere y supone un receptor *expoético* . . . La mixtura (inter y transmedial) de los medios o de los lugares implicados, interviene y modifica los hábitos de la [recepción], no solo al hibridar los sentidos . . . sino requiriéndoles mucho más que antiguamente, para que el desciframiento de la obra sea principalmente un acto de participación» (2012: 109).

¹⁰ «the media are dynamic and material techniques and practices that circulate in society the same way stories do, messages that carry their own political and ideological implications. Neither the storyteller nor the narrative exists independently of the medium, and neither can be used as a transcendent anchor towards understanding the cultural landscape.»

rías consideran como «presencias intermediales» dentro de su modelo: la variedad de textos al tratarse de referencias a varios niveles, la cantidad de texto presente al haber presencia de citas y alusiones, el grado variable de fidelidad al texto original y la presencia de adiciones al suponer una resignificación simbólica de la noción cultural que se cierne ineludible sobre el personaje de Lolita (2024: 166). Teniendo en cuenta estos parámetros aplicados al caso en cuestión y considerando la taxonomía creada por Mora-Rioja para estudiar las diferentes formas de transmediatización literatura-canción, las propuestas artísticas de Del Rey y Aguilera podrían considerarse, traduciendo el término de Mora-Rioja, «reorientaciones» debido a que las narrativas se articulan desde una perspectiva diferente a la original y ambas propuestas presentan una reescritura, sutil en lo lingüístico pero esencial en lo semiótico, del original (74-76).¹¹

Las canciones tienden a ser elípticas, concisas e implícitas, por lo que inevitablemente la interpretación del subtexto de las letras puede variar entre unos oyentes y otros al haber muchas variables en juego: subjetividad en las respuestas emocionales e intelectuales, (des)conocimiento del bagaje personal del artista, alusión a una cultura o tiempo (des)conocidos, etcétera. Es importante, por tanto, no olvidar la lección de Ingham cuando atribuimos significados a las letras, especialmente aquellas que adaptan o apropiatan textos literarios:

La fusión de dos conciencias distintas (la del autor y la del letrista) en la producción de un texto híbrido, junto con las capas adicionales de instrumentación, hace imposible llegar a una verdad indiscutible acerca de un significado único y unificado, incluso cuando el tema de la canción resulta indisputable. La propia conciencia del oyente triangula esta relación y facilita otras posibles interpretaciones. El lado positivo es que tal polivalencia de significados, por muy inverosímil que pueda parecer inicialmente, puede enriquecer la canción y ayudarnos a descubrir nuevas connotaciones con cada escucha sucesiva, estemos o no de acuerdo con la interpretación. (2017: 221)¹²

¹¹ Podríamos hablar también de referencias, pero quizás resulta más evidente y menos interesante de apuntar, ya que ambas artistas incorporan a sus producciones extractos exactos de las obras a las que hacen alusión para evidenciar la referencia explícita y enriquecer su narrativa: «the *citation transformation category* consists in inserting a brief extract of a [piece of literature] into the lyrics of a song, regardless of the relation (or lack thereof) between the content of both cultural products» (Mora-Rioja, 86).

¹² «The fusion of two distinct consciousnesses (the source writer's and the lyricist's) in the production of a hybrid text, together with added layers of instrumentation, makes it impossible to arrive at any incontrovertible truth about a single unified meaning, even if the song theme is indisputable. The listener's own consciousness triangulates this relationship, facilitation other possible interpretations.

3. *LOLITA* Y EL MITO CULTURAL: NABOKOV, EL CINE, Y EL POP

La obra y la ficción de Nabokov se caracterizan, además de por una temática profunda y multifacética, un lenguaje estilísticamente rico o una estructura innovadora que desafió las convenciones narrativas del siglo xx, por la presencia de dicotomías y dualidades que invaden los textos y proporcionan múltiples niveles de interpretación y reflexión. *Lolita* está especialmente llena de estas dualidades: el doble seudónimo de Humbert, la división de la obra en dos partes y, como indica la profesora experta en literatura comparada Rachel Bowlby, las dos formas opuestas de contemplar y relacionarse con el mundo que dirigen las maneras de actuar de Lolita y Humbert. Una, la de Humbert, conservadora, patriarcal, con valores y principios cultos y literarios, como apunta Bowlby (1993: 61). La otra, la de Lolita, vulgar y chillona, que responde de manera paradigmática a la modernidad americana de mitad del siglo xx. Además, es el propio Humbert el que describe cómo encuentra en Lolita una naturaleza dual:

una mezcla . . . de puerilidad tierna y soñadora, y una especie de vulgaridad inquietante que emana de la dulzura de los anuncios e imágenes de revistas, del confuso rosado de las criadas adolescentes del Viejo Mundo (con su olor a margaritas estrujadas y sudor); de jóvenes prostitutas disfrazadas de niñas en burdeles provinciales; y todo ello mezclado, nuevamente, con la exquisita e inmaculada ternura que se filtra a través del almizcle y el barro, la suciedad y la muerte, oh Dios, oh Dios. (2000: 29)¹³

Esta dicotómica naturaleza, además, se va acentuando a medida que la novela avanza. La ya mencionada división en dos partes de la obra enfatiza la visión que Humbert tiene de la niña. Mientras que en la primera parte se mitifica la inocencia infantil, en la segunda se rechaza todo lo idealizado. Esto se hace evidente cuando Humbert revela una percepción mucho más tosca de Lolita:

On the positive side, such polyvalence of meaning —however far-fetched it may initially appear—can enrich the song and help us discover fresh connotations on each successive listening, whether we agree or not with the interpretation.»

¹³ «[a] mixture . . . of tender dreamy childishness and a kind of eerie vulgarity, stemming from the snub-nosed cuteness of ads and magazine pictures, from blurry pinkness of adolescent maidservants in the Old Country (smelling of crushed daisies and sweat); and from very young harlots disguised as children in provincial brothels; and then again, all this gets mixed up with the exquisite stainless tenderness seeping through the musk and the mud, though the dirt and the death, oh God, oh God.»

una combinación de ingenuidad y engaño, de encanto y vulgaridad, de sedas azuladas y risas rosadas[.] Lolita, cuando así lo deseaba, podía ser una mocosa realmente exasperante. Yo no estaba realmente preparado para sus ataques de aburrimiento desorganizado, sus intensas y vehementes quejas, su desparramado y desgarrado estilo, y su tontería . . . Mentalmente, me parecía una niña asquerosamente convencional. (2000: 97)¹⁴

Pero entre las constantes duplicidades y dicotomías presentes en la narrativa, se advierte una carencia de una perspectiva: la de Lolita. En efecto, toda la novela se fundamenta en las confesiones de Humbert. Como han apuntado y analizado numerosos críticos e investigadores, Lolita es silenciada y cosificada a lo largo de la narración, y la imagen que el lector construye de sus acciones, personalidad, emociones o pensamientos se basa exclusivamente en los datos subjetivos, exagerados y contradictorios aportados por Humbert Humbert, y no en una narración en primera persona proporcionada por la propia Lolita.¹⁵ Esta falta de una voz propia (y por tanto de un punto de vista) en la obra no ha sido la única razón por la que culturalmente haya permanecido la imagen de Lolita de manera distorsionada, corrompida, e incluso deshumanizada, pero sí ha sido algo central al haber perpetuado una visión unilateral por parte del narrador, algo conseguido a través de la retórica del autor. Wayne C. Booth, en su excelente trabajo *The Rhetoric of Fiction*, afirma que no es sorprendente en absoluto que el lector se deje engañar por una retórica tan perfectamente elaborada como la de Nabokov, y defiende que una narración objetivamente presentada, especialmente cuando se realiza a través de un narrador no fiable, aunque este sea profundamente rechazado por el propio autor, ofrece tentaciones inescapables para el lector que consiguen, finalmente, que uno se despiste y sea seducido y engañado (1983: 389-390). Booth se pregunta: «¿Podemos realmente sorprendernos de que los lectores hayan pasado por alto las ironías de Nabokov en *Lolita*, cuando Humbert Humbert cuenta con el pleno y absoluto control de los recursos retóricos?» (1983: 390).¹⁶ En esta línea, McCracken, que apoya la tesis de Booth, afirma: «los lectores tienden a confiar en la voz narrativa, por lo

¹⁴ «[a] combination of naïveté and deception, of charm and vulgarity, of blue silks and rosy mirth[.] Lolita, when she chose, could be a most exasperating brat. I was not really quite prepared for her fits of disorganized boredom, intense and vehement griping, her sprawling, droopy, dopey-eyed style, and what is called goofing off . . . Mentally, I found her to be a disgustingly conventional little girl.»

¹⁵ Entre las publicaciones más interesantes y enriquecedoras que tratan la (falta de la) perspectiva de Lolita en la obra, véanse las de Trevor McNeely (1989), Robert T. Levine (1979), Linda Kauffman (1989) y Timothy McCracken (2001).

¹⁶ «Can we really be surprised that readers have overlooked Nabokov's ironies in *Lolita*, when Humbert Humbert is given full and unlimited control of the rhetorical resources?»

que incluso un monstruo autoproclamado puede resultar más seductor que una niña pequeña» (1983: 129).¹⁷

Además, algunas malinterpretaciones pueden surgir cuando la obra original ni siquiera ha sido leída, ya sea porque se ha convertido desde su publicación en un fenómeno cultural que trasciende las fronteras del mundo literario,¹⁸ o porque la memoria cultural se alinea más estrechamente con las representaciones cinematográficas, que en el particular caso de *Lolita* crearon una imagen totalmente diferente a la que se pretendía en la novela.

3.1. De la página al cine

«¿Por qué no ha evolucionado el mito de Lolita de una manera que refleje más fielmente la Lolita de Nabokov?» se preguntaba la investigadora Elizabeth Patnoe en su fascinante artículo «Lolita Misrepresented, Lolita Reclaimed: Disclosing the Doubles» ya en el año 1995 (1995: 83).¹⁹ Ellen Pifer, por su parte, afirma que «en la memoria popular, el nombre Lolita ha llegado a significar la sofisticación cínica y la precocidad sexual, que roza la lascivia, de la juventud americana y americanizada» (2000: 65).²⁰ Lo cierto, como bien apuntan Patnoe y Pifer, es que, incluso hoy en día, la imagen cultural de Lolita sigue siendo la de una niña corrompida, seductora, mentirosa y caprichosa, aunque la Lolita de Nabokov fuera una víctima inocente, algo que él mismo reafirmó en una entrevista veinte años después de la publicación original de la novela:

Lolita no es una niña perversa. Es una pobre niña que corrompen y cuyos sentidos nunca se llegan a despertar bajo las caricias del inmundo señor Humbert . . . Y es muy interesante plantearse . . . el problema de la degradación que el personaje . . . que yo inventé en 1955 ha sufrido entre el gran público. No sólo la perversidad de la pobre criatura fue grotescamente exagerada sino el aspecto físico, la edad... todo fue modificado. («EDITRAMA», 2023: 38:12-39:41)

¹⁷ «[r]eaders tend to trust the narrative voice and even a self-proclaimed monster may seduce more than little girls.»

¹⁸ Simone de Beauvoir es una de las intelectuales que se ocupó de abordar el caso de *Lolita* como fenómeno mediático. En 1960, cinco años después de la publicación de la novela de Nabokov, publica el ensayo titulado *Brigitte Bardot and the Lolita Syndrome*, donde analiza la figura de la actriz Brigitte Bardot y la construcción de un prototipo de mujer que responde a lo que ella denomina «el síndrome de Lolita».

¹⁹ «Why didn't the Lolita myth evolve in a way that more accurately reflects Nabokov's Lolita?»

²⁰ «[i]n the popular mind the name Lolita has come to signify the cynical sophistication and sexual precocity, bordering on lewdness, of American —and Americanized— youth.»

Pero, como ocurre con otras tradiciones culturales, es sumamente complejo encontrar el punto exacto en el que una idea o interpretación es transmitida de una persona a otra hasta alcanzar el estatus de mito cultural. Patnoe destaca su persistencia por haber sido perpetuado de tres maneras simultáneas: «intertextualmente, extratextualmente e intratextualmente», apuntando incluso, tal como se ha señalado previamente en este texto, que la retórica del propio Nabokov podía haber fundamentado lecturas perversas de la narrativa (1995: 83).²¹ Pifer culpa no solamente al público general, a los críticos y a los reseñadores, sino a las decisiones editoriales en las portadas de los libros y a las adaptaciones cinematográficas de Kubrick (1962) y Lyne (1997):

La concepción errónea popular de la ninfa como una adolescente sexy vestida con vaqueros ajustados y labios pintados de un rojo brillante ha sido sin duda alimentada tanto por las portadas de diversas ediciones como por la imagen cinematográfica de Sue Lyon, la protagonista en la adaptación de *Lolita* realizada por Stanley Kubrick en 1962. (La versión de 1997 de Adrian Lyne presenta una adolescente menos vampírica pero aún más robusta al ser Dominique Swain, de quince años, la protagonista). (2000: 66)²²

En relación con la adaptación de Kubrick, Kristen Hatch añade que «en su mayoría, la audiencia en 1962 percibió el interés de Humbert Humbert por su hijastra como una respuesta normal, aunque atípica, a una niña sexualmente precoz» (2001: 164),²³ dando a entender por un lado que en la película el adulto se ve obligado a responder de alguna manera a las intenciones de una «niña precoz», nuevamente destacando el cambio de perspectiva en el filme, y, por otro lado, que incluso las respuestas sociales no fueron en el momento de sorpresa o incomodidad con los actos de Humbert, pero sí lo fueron con los de *Lolita*. Hatch hace hincapié en la figura masculina y su representación audiovisual y concluye lo siguiente:

la película transforma a Humbert en una figura paternal benigna en lugar del obsesivo pedófilo que Nabokov había creado. En un intento de hacer a Hum-

²¹ «intertextually, extratextually, and intratextually».

²² «To the popular misconception of the nymphet as sexy teenager decked out in tight jeans and bright lipstick, both the book jackets of various paperback editions and the cinematic image of Sue Lyon —the star of Stanley Kubrick's 1962 film adaptation of *Lolita*— have undoubtedly contributed.» (Adrian Lyne's 1997 film version features a less vampish but even more strapping teenager, fifteen-year-old Dominique Swain, in the title role).

²³ «[f]or the most part, film audiences in 1962 perceived Humbert Humbert's interest in his stepdaughter to be a normal, if atypical, response to a sexually precocious girl.»

bert un personaje más simpático, se eliminan por completo sus maquinaciones para seducir a Lolita, sus planes para drogarla y abusar de ella mientras duerme. (2001: 168)²⁴

Las adaptaciones a la gran pantalla reforzaron la interpretación sensacionalista del personaje de Lolita ya que apostaron por el morbo cultural y la estética visual para atraer a las audiencias, pasando por alto la complejidad narrativa y las cuestiones morales de la obra de Nabokov. En el póster original de la versión de Kubrick, se plantea la pregunta provocativa «¿Cómo es posible que hayan hecho una película de Lolita?», lo que insinúa un desafío a las expectativas morales del potencial espectador.²⁵ Esto queda evidenciado en la representación iconográfica del cuerpo femenino, que se reduce a unas gafas de sol con forma de corazón, una piruleta y unos labios rojos. De esta manera, la figura femenina es desprovista de cualquier tipo de agencia, se transforma en un objeto de deseo visual que da rienda suelta a las fantasías del espectador y queda subordinada y reducida a su potencial estético y sexual.

3.2. *Las Lolitas de Lana Del Rey y Belén Aguilera en el pop*

Lana Del Rey presenta en la reedición de su álbum debut *Born to Die-The Paradise Edition* (2012) una versión de Lolita que simultáneamente rinde homenaje, desafía y reconfigura las representaciones previas del personaje; lo hace al fusionar presencias intermediales que establecen conexiones tanto con la novela como con sus adaptaciones cinematográficas, y su propia interpretación de la experiencia femenina de Lolita. Estas conexiones permiten una relación directa con el personaje literario y el mito cinematográfico y cultural que ha surgido a su alrededor y los acercan a un nuevo público, en un nuevo contexto y con unas potenciales nuevas formas de reflexión personal. En «Diet Mountain Dew», canción en la que, junto con «Off to the Races» y «Lolita», la cantante emplea la voz narrativa de Lolita directamente para que sea el personaje quien transmita el mensaje, canta «Cariño, ponte las gafas con forma de corazón» (2012a: 0:32-0:35) en una clara alusión al póster de la adaptación de Kubrick de 1962.²⁶ En «Lolita» entona «[p]odrías estar

²⁴ «the film transforms Humbert into a benign father figure rather than the obsessive pedophile that Nabokov had invented. In an effort to make Humbert a more likeable character, his machinations to seduce Lolita —his plans to drug her and rape her in her sleep— are eliminated altogether.»

²⁵ «How did they ever make a movie of Lolita?»

²⁶ «Baby, put on heart-shaped sunglasses.»

besando mis labios de ponche de frutas bajo el sol brillante» (2012b: 0:21-0:27), una invitación que remite al primer plano del pintalabios en la película de Lyne.²⁷ Y en «Off to the Races» se define como «cariño resplandeciente» (2012c: 0:24-0:26), expresión que Humbert usa en la novela para referirse a Lolita mientras duerme.²⁸ Pero más allá de estas referencias literario-cinematográficas, es esencial explorar cómo estas se entrelazan con la voz narrativa y una perspectiva de género en la propuesta de la cantante.

La Lolita de Del Rey parece sucumbir inicialmente a la imagen cultural de simultánea sumisión y fatalidad que se ha presumido tradicionalmente tras el impacto estético de las adaptaciones, ya que, como indica el crítico musical Lucas Heinzerling, parece que la artista está representando a una mujer joven «que se regocija en grandes besos y abrazos mientras se somete a exageradas fantasías sexuales» (2019).²⁹ En «Off to the Races», dice: «Mi viejo es un hombre malo / Pero no puedo negar la forma en que me coge de las manos / Y me agarra, me hace quererle» (2012c: 0:00 – 0:09),³⁰ «Necesito que vengas y me salves / Soy tu pequeña estrella escarlata / Que canta para ti en el jardín» (2012c: 1:03 – 1:08).³¹ Estas declaraciones no hacen referencia únicamente a la diferencia de edad entre Lolita y Humbert y al poema que él le dedica a la niña,³² sino que parecen indicar una sumisión tanto deseada como aceptada por parte de la voz narrativa. Pero Del Rey, cómoda en la ambigüedad narrativa, trasciende la delicada línea que separa tradición y sátira, y abre un espacio para nuevas interpretaciones y resignificaciones simbólicas de la identidad femenina del personaje en nuevos medios como lo es la canción. Del Rey, como también lo hace Aguilera, escribe desde y hacia la experiencia de la mujer, y como apunta Hélène Cixous en el revolucionario ensayo *La risa de la medusa*,

[a]l escribir, desde y hacia la mujer, y aceptando el desafío del discurso regido por el falo, la mujer asentará a la mujer en un lugar distinto de aquel reservado para ella en y por lo simbólico, es decir, el silencio. Que salga de la trampa del silencio. Que no se deje endosar el margen o el harén como dominio. (1975: 56)

²⁷ «Could be kissing my fruit punch lips in the bright sunshine.»

²⁸ «glimmering darling».

²⁹ «reveling in big kisses and big arms while submitting to borderline rape fantasies.»

³⁰ «My old man is a bad man / But I can't deny the way he holds my hand / And he grabs me, he has me by my heart.»

³¹ «I need you to come here and save me / I'm your little scarlet starlet / Singin' in the garden.»

³² «Wanted, wanted: Dolores Haze.

Hair: brown. Lips: scarlet.

Age: five thousand three hundred days.

Profession: none, or 'starlet'» (Nabokov 169).

Al darle a Lolita tanto una voz que es honesta e incluso contradictoria como, en última instancia, un cuerpo simbólico en el pop a través de las dos artistas se está rompiendo el silencio patriarcal impuesto.

La narrativa por la que en un principio la voz femenina se entrega a un personaje perjudicial, a un amante masculino displicente que siempre opera desde una posición de poder, se reconfigura de manera significativa. Esta reconfiguración revela un cambio en la dinámica de poder en cuanto que la voz femenina asume el control y reivindica su agencia y autonomía. También en «Off to the Races» es ella quien pronuncia las famosas palabras con las que Humbert abre la novela: «Luz de mi vida, fuego de mis entrañas» (2012c: 0:41-0:45), produciéndose por tanto un cambio en la perspectiva.³³ En la misma canción canta «sé un buen chico, haz lo que yo quiero» (2012c: 0:35-0:41), no solo rompiendo con el discurso masculinizante, sino apropiándose de él para imponer sus formas y enclaves y, en definitiva, conseguir una emancipación narratológica.³⁴

Por su parte, la artista española Belén Aguilera sigue la estela de Del Rey en su canción «LOLITA» (2024). Aguilera no solo alude a la mitología cultural asociada a la imagen de Lolita desde su concepción en la novela y las posteriores interpretaciones derivadas de las adaptaciones cinematográficas, sino que también erige su propuesta artística como una celebración tanto de la Lolita de Del Rey como de Del Rey como Lolita, introduciendo por tanto una dimensión más en el juego referencial.³⁵ Al cantar «Quiero ser vuestra Lolita / Ser siempre joven y bonita» (2024: 0:50-0:57), la voz narrativa se está haciendo eco de las palabras que Lana Del Rey pronuncia en la canción «Young and Beautiful», donde se pregunta: «¿Me seguirás amando cuando ya no sea joven y hermosa?» (2013: 0:50-0:57).³⁶ Este juego intertextual se hace especialmente evidente no solo en el léxico, sino en la coincidencia temporal de ambas declaraciones, ya que se verbalizan en el mismo lapso en cada canción: 0:50-0:57, lo que subraya la deliberada y cuidada referencialidad. Aguilera lleva a cabo, a través de su canción, un proceso de mitificación del personaje artístico de Del Rey como Lolita. Esta figura artística, incluso más de una década después del lanzamiento del *Born to Die-The Paradise Edition*, sigue reivindicándose culturalmente como una Lolita contemporánea. De esta manera se establece un puente intertextual que invita a una relectura crítica de las representaciones y significados asociados a la figura de Lolita en el contexto contemporáneo.

³³ «Light of my life, fire of my loins.»

³⁴ «be a good baby, do what I want.»

³⁵ La propia artista confirmó la inspiración en la figura de Lana Del Rey en una conversación que mantuvimos en enero de 2024.

³⁶ «Will you still love me when I'm no longer young and beautiful?»

Asimismo, Aguilera desempeña una doble función de representación en el videoclip oficial de la misma canción.³⁷ Por un lado, se sitúa a sí misma en el centro, lo que supone un desplazamiento del personaje femenino desde su posición en el margen de la narrativa, en cuanto que silencio y sumisión cultural, al centro de esta. Por otro lado, aparece acompañada de numerosas personas de diferentes edades, tipos de cuerpo, identidades y maneras de vestir, apostando por la representación de diferentes tipos de feminidad y celebrando y reivindicando la pluralidad de voces contemporánea.

4. CONCLUSIONES

Belén Aguilera, a través de la voz narrativa de la Lolita que presenta en su canción, afirma: «[v]oy dando pasos al ritmo del tiempo» (2024: 0:07-0:13). Esta metareferencia invita a reflexionar sobre la construcción y la perpetuación de la figura de Lolita en el imaginario colectivo y señala la permanencia del mito, que, como indica la cantante, va dando pasos al ritmo del tiempo en la cultura popular. Como muestra la experta en teorías de la adaptación Linda Hutcheon, múltiples versiones de un texto original pueden existir de manera lateral y no verticalmente (2013: xv). Esto brinda la posibilidad de revitalizar y resignificar los mitos culturales participando en un diálogo cultural, crítico y creativo que enriquece la comprensión de cómo se construyen y reinterpretan los mitos de acuerdo con el contexto social en el que operan. Lana Del Rey y Belén Aguilera, a través del medio canción, proporcionan lecturas contemporáneas del personaje de Lolita que no solo dialogan con el pasado literario y cinematográfico, sino que le rinden homenaje y simultáneamente lo reconstruyen. Además, se relacionan de manera intertextual entre sí y, mientras reflexionan sobre ansiedades y emociones contemporáneas, acercan la literatura clásica a un público más amplio y diverso. En definitiva, esta investigación destaca el valor literario de las canciones populares que, en palabras de Michael Ingham, «deberían ser consideradas una extensión de un amplio continuo literario-cultural, en lugar de percibirse como carentes de relevancia cultural» (2023: 9), e insta a investigadores y lectores interesados en explorar este campo, en virtud de su significativo potencial académico y social.³⁸

³⁷ El vídeo puede consultarse en el enlace: <<https://www.youtube.com/watch?v=sNTGylkRWeQ>>.

³⁸ «should be regarded as an extension of a broad literary-cultural continuum, rather than being perceived as of negligible cultural relevance.»

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUILERA, Belén (2024): «LOLITA», *LOLITA*, DALE PLAY Records.
- BADÍA Fumaz, Rocío y Clara MARÍAS (2024): «El laberinto intermedial. Posibilidades de análisis de las relaciones entre literatura y música», *Signa* 33, pp. 159-175.
- BOOTH, Wayne C. (1983): *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, University of Chicago Press.
- BOWLBY, Rachel (1993): *Shopping with Freud*, Londres, Routledge.
- CASAS, Arturo (2012): «Preliminar: acción pública del poema», *Tropelías: Revista de teoría de la literatura y literatura comparada* 18, pp. 3-15.
- CISNEROS, James (2003): «How to Watch the Story of Film Adaptation. Cortázar, Antonioni, Blow-Up», *Intermedialités* 2, pp. 115-131.
- CIXOUS, Hélène (1975): *Le Rire de la Méduse*. Paris, Galilée.
- DIEDERICHSEN, Diedrich (2005): *Musikzimmer: Avantgarde und Alltag*, Cologne, Kiepenheuer & Witsch.
- EDITRAMA (2023): «VLADIMIR NABOKOV en “APOSTROPHES” REVISITADO – EDICIÓN COMPLETA – Sub. CASTELLANO – 2 horas 15 min.», *Youtube*, subido por EDITRAMA, 1 de agosto de 2023, en línea: <<https://www.youtube.com/watch?v=a0MHIBoWQg>>.
- ELIOT, T. S. (1919): «Tradition and the Individual Talent», *The Egoist* 6.4, p. 55.
- GENETTE, Gérard (1989): *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus.
- GIL GÓNZALEZ, Antonio y Pedro Javier PARDO (2018): *Adaptación 2.0: Estudios comparados sobre intermedialidad*, Binges, Éditions Orbis Tertius.
- HATCH, Kristen (2001): «Fille Fatale: Regulating Images of Adolescent Girls, 1962-1996», en Frances Gateward y Murray Pomerance (eds.): *Sugar, spice and everything nice: cinemas of girlhood*, Detroit, Wayne State University Press, pp. 163-182.
- HEINZERLING, Lucas (2019): «Norman Fucking Rockwell and the Male Gaze», *Orpheus Review*, en línea: <<https://www.orpheusreview.com/features/norman-fucking-rockwell-and-the-male-gaze>>.
- HUTCHEON, Linda (2013): *A Theory of Adaptation*, Londres, Routledge.
- INGHAM, Michael (2017): «Popular Song and Adaptation», en Thomas Leitch (ed.): *The Oxford Handbook of Adaptation Studies*, Oxford, Oxford University Press, pp. 324-339.
- INGHAM, Michael (2023): *The Intertextuality and Intermediality of the Anglophone Popular Song*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing.
- KAUFFMAN, Linda (1989): «Framing Lolita: Is There a Woman in the Text?», en Patricia Yaeger y Beth Kowaleski-Wallace: *Refiguring the Father: New Feminist Readings of Patriarchy*, Carbondale, Southern Illinois University Press, pp. 131-152.
- LANA DEL REY (2012a): «Diet Mountain Dew», en *Born to Die-The Paradise Edition*, Interscope Records.
- LANA DEL REY (2012b): «Lolita», en *Born to Die-The Paradise Edition*, Interscope Records.
- LANA DEL REY (2012c): «Off to the Races», en *Born to Die-The Paradise Edition*, Interscope Records.

- LANA DEL REY (2013): «Young and Beautiful», en *The Great Gatsby: Music from Baz Luhrmann's Film*, Interscope Records.
- LEVINE, Robert T. (1979): «'My Ultraviolet Darlin': The Loss of Lolita's Childhood», *Modern Fiction Studies* 25.3, pp. 471-479.
- MCCRACKEN, Timothy (2001): «Lolita Talks Back: Giving Voice to the Object», en Mica Howe y Sarah Appleton (eds.): *He Said, She Says: an RSVP to the Male Text*, Fairleigh, Dickinson University Press, pp. 128-142.
- MCNEELY, Trevor (1989): «Lo' and Behold: Solving the Lolita Riddle», *Studies in the Novel* 21.8, pp. 182-199.
- NABOKOV, Vladimir (2000): *Lolita*, Londres, Penguin Modern Classics.
- PATNOE, Elizabeth (1995): «Lolita Misrepresented, Lolita Reclaimed: Disclosing the Doubles», *College Literature*, 22.2, pp. 81-104.
- PÉREZ-RODRÍGUEZ, Paula y María SALGADO (2021): «Corromperse por el palo de la belleza», *Anuario de Glotopolítica* 4, pp. 53-77.
- PIFER, Ellen (2000): «Nabokov's Novel Offspring: Lolita and Her Kin», en *Demon or Doll Images of the Child in Contemporary Writing and Culture*, Charlottesville, The University Press of Virginia, pp. 65-88.
- RADOVANOVIĆ, Bojana (2022): «TikTok and Sound: Changing the Ways of Creating, Promoting, Distributing and Listening to Music», *INSAM Journal of Contemporary Music, Art and Technology* 9, pp. 51-73.
- RAJEWSKY, Irina O. (2005): «Intermediality, Intertextuality and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality», *Intermedialités* 6, pp. 43-64.
- ROMANO Sued, Susana (2012): «La expoésia. Una perspectiva ética y política de los procesos artísticos contemporáneos. Expoéticas argentinas y sus contextos», *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* 1.18, pp. 104-117.
- SALAS MURILLO, Bértold (2017): «Apuntes a la trans-escritura: el caso del par teatro-cine», *ESCENA. Revista de las Artes* 76.2, pp. 10-27.
- SÁNCHEZ LÓPEZ, Juanpe (2023): *Superemocional: una defensa del amor*, Madrid, Continta me Tienes.
- SÁNCHEZ UNGIDOS, Guillermo y Laro DEL RÍO CASTAÑEDA (2022): «'Funcionamos así, al margen de estos fekas': El trap y la teoría literaria», *Estudios de Teoría Literaria. Revista Digital-Artes Letras Humanidades* 11.26, pp. 198-211.
- TOSCHER, Benjamin (2021): «Resource Integration, Value Co-Creation, and Service-dominant Logic in Music Marketing: The Case of the TikTok Platform», *International Journal of Music Business Research* 10, pp. 33-50.
- VALDÉS MIYARES, Julio Rubén (2016): «Breaking Joy Division's 'Glass': Reading Song Lyrics as Literature», *Atlantis* 38.2, pp. 161-180.

Biblioteca Javier Coy d'estudis nord-americans

1. Carme Manuel, Guía bibliográfica para el estudio de la literatura norteamericana
2. Carme Manuel, ed., Teaching American Literature in Spanish Universities
3. Russell DiNapoli, The Elusive Prominence of Maxwell Anderson's Works in the American Theater
4. José Beltrán, Celebrar el mundo: introducción al pensar nómada de George Santayana
5. Nieves Alberola, Texto y deconstrucción en la literatura norteamericana postmoderna
6. María Ruth Noriega, Challenging Realities: Magic Realism in Contemporary American Women's Fiction
7. Belén Vidal, Textures of the Image: Rewriting the American Novel in the Contemporary Film Adaptation
8. Santiago Juan Navarro, Postmodernismo y metaficción historiográfica: una perspectiva interamericana
9. Antonio Lastra, La Constitución americana y el arte de escribir
10. Yvonne Shafer, The Changing American Theater: Mainstream and Marginal, Past and Present
11. Vicente Cervera y Antonio Lastra, eds., Los reinos de Santayana
12. David Hamilton, Textualities: Essays on Poetry in the United States
13. Carme Manuel and Paul S. Derrick, eds., Nor Shall Diamond Die: American Studies in Honour of Javier Coy
14. Maurice A. Lee, The Aesthetics of LeRoi Jones/Amiri Baraka: The Rebel Poet
15. Xavier García Raffi, Alfred North Whitehead: un metafísico atípico
16. Carmen Rueda Ramos, Voicing the Self: Female Identity and Language in Lee Smith's Fiction
17. Maurice A. Lee, The Image of Women in Literature of the Harlem Renaissance
18. Paul Scott Derrick, "We Stand Before the Secret of the World": Traces Along the Pathway of American Romanticism
19. Javier Alcoriza, El poder de la escritura. La ética literaria de Henry Adams
20. J. Hillis Miller, Zero Plus One
21. Francisco Collado, El orden del caos: literatura, política y posthumanidad en la narrativa de Thomas Pynchon
22. Ana María Fraile Marcos, Planteamientos estéticos y políticos en la obra de Zora Neale Hurston
23. Suzanne Greenslade, Under the Magnolias: Growing Up White in the South
24. Miriam López and M^a Dolores Narbona, eds., Women's Contribution to Nineteenth-Century American Theatre
25. Susana M^a Jiménez Placer, Katherine Anne Porter y la Revolución Mexicana: de la fascinación al desencanto
26. Fabio L. Vericat, From Physics to Metaphysics: Philosophy and Allegory in the Critical Writings of T. S. Eliot
27. Juan J. Coy, Entre el espejo y el mundo. Texto literario y contexto histórico en la literatura norteamericana (I)
28. Juan J. Coy, Entre el espejo y el mundo. Texto literario y contexto histórico en la literatura norteamericana (II)
29. Antonio Lastra, Emerson transcendens. La trascendencia de Emerson
30. Juan I. Guijarro y Ramón Espejo, eds., Arthur Miller: visiones desde el nuevo milenio
31. Manuel Vela Rodríguez, La lucha contra el nihilismo: la recuperación platónica de Stanley Rosen
32. Jesús Ángel González López, La narrativa popular de Dashiell Hammett: 'pulp', cine y comics

33. Mercedes Peñalba, Sinclair Lewis: la ironía como conciencia crítica
34. Gabriel Torres Chalk, Robert Lowell: la mirada de Aquiles
35. Antonio Lastra, Herencias straussianas
36. M^a Rosario Ferrer Gimeno, El viaje de Helen Hanff a 84, Charing Cross Road
37. Fernando Beltrán Llavador, La encendida memoria: aproximación a Thomas Merton
38. Carme Manuel, La reconstrucción del Sur en la narrativa de George W. Cable y Thomas N. Page
39. Paul S. Derrick, Norma González y Anna M. Brígido, La poesía temprana de Emily Dickinson: el primer cuadernillo
40. Douglas Edward LaPrade, Censura y recepción de Hemingway en España
41. Elvira del Pozo Aviñó, ed., Integralism, Altruism and Reconstruction: Essays in Honor of Pitirim A. Sorokin
42. Carolina Núñez Puente, Feminism and Dialogics: Charlotte Perkins Gilman, Meridel Le Sueur, Mikhail M. Bakhtin
43. Rosa María Díez Cobo, Nueva sátira en la ficción postmodernista de las Américas
44. María Frías, José Liste and Begoña Simal, eds., Ethics and Ethnicity in the Literature of the United States
45. María del Guadalupe Davidson, The Rhetoric of Race: Towards a Revolutionary Construction of Black Identity
46. Rodrigo Andrés, Herman Melville: poder y amor entre hombres
47. Gerald Vizenor, Literary Chance: Essays in Native Survivance
48. Douglas Edward LaPrade, Hemingway and Franco
49. Mary Chesnut, Páginas de un diario de la Guerra Civil, trad. y ed. Carme Manuel
50. Sarah Orne Jewett, La tierra de los abetos puntiagudos, trad. y ed. Paul S. Derrick y Juan López Gavilán
51. Charlotte Perkins Gilman, Mujeres y economía, trad. y ed. Empar Barranco Ureña
52. Frances E. W. Harper, Iola Leroy, o las sombras disipadas, trad. Ángeles Carreres; ed. Carme Manuel
53. Olga Barrios, The Black Theatre Movement in the United States and in South Africa
54. M^a Gema Fernández Sampedro, El viaje en la ficción norteamericana: símbolos e identidades
55. Mary Rowlandson, La verdadera historia del cautiverio y restitución de la señora Mary Rowlandson,
trad. y ed. Elena Ortells
56. Empar Barranco Ureña, Willa Cather: el reverso de la alfombra
57. Beatriz Ferrús Antón, Sor María de Ágreda: historia y leyenda de la dama azul en Norteamérica
58. Jack Kerouac, Mexico City Blues (Sesenta Poemas), trad. y ed. Rolando Costa Picazo
59. Fred Hobson, A Southern Enigma: Essays on the U.S. South
60. Constante González Groba, On Their Own Premises: Southern Women Writers and the Homeplace
61. Agustín Reyes Torres, Walter Mosley's Detective Novels: The Creation of a Black Subjectivity
62. Nancy Prince, Vida y viajes de la señora Nancy Prince, trad. Sergio Saiz; ed. Carme Manuel
63. A. Robert Lee, USA: Re-viewing Multicultural American Literature
64. Mar Gallego and Isabel Soto, eds. The Dialectics of Diasporas: Memory, Location and Gender

65. Graziella Fantini, *Shattered Pictures of Places and Cities in George Santayana's Autobiography*
66. Elena Ortells Montón, *Truman Capote, un camaleón ante el espejo*
67. María Jesús Castro Dopacio, *Emperatriz de las Américas: la Virgen de Guadalupe en la literatura chicana*
68. Louisa May Alcott, *Louisa May Alcott: tres relatos de adultos*, trad. y ed. Miriam López Rodríguez
69. Emilia María Durán Almarza, *Performeras del Dominio: Josefina Báez y Chiqui Vicioso*
70. Francisco Javier Rodríguez Jiménez, *¿Antídoto contra el antiamericanismo? American Studies en España, 1945-1969*
71. Rubén Vázquez Negro, *Sam Shepard: el teatro contra sí mismo*
72. Juan José Coy, *Mark Twain o el sentimiento trágico del humor*
73. Douglas Edward LaPrade, *Hemingway prohibido en España*
74. Elisa María Martínez Martínez, *Hitchcock: imágenes entre líneas*
75. Michael Rockland, *Un diplomático americano en la España de Franco*
76. Nephtali de León, *Chicanos: Our Background and Our Pride*
77. Teresa Gómez Reus, ed., *¿Zona prohibida! Mary Borden, una enfermera norteamericana en la Gran Guerra*
78. Víctor Junco Ezquerro, Cristina Garrigós, Daniel Fyfe, Manuel Broncano, ed.,
El 11 de septiembre y la tradición disidente en Estados Unidos
79. Carlos X. Ardavin Trabanco, Jorge Marí, coord. *Ventanas sobre el Atlántico: Estados Unidos-España durante el postfranquismo (1975-2008)*
80. Beatriz Ferrús Antón, *Mujer y literatura de viajes en el siglo XIX: entre España y las Américas*
81. José Beltrán, Manuel Garrido, Sergio Sevilla, eds. *Santayana, un pensador universal*
82. Paul Mitchell, Sylvia Plath: *The Poetry of Negativity*
83. Yvonne Shafer, Eugene O'Neill and American Society
84. Rolando Costa Picazo, ed. *Emily Dickinson: oblicuidad de luz (95 poemas)*
85. Urszula Niewiadomska-Flis, *The Southern Mystique: Food, Gender and Houses in Southern Fiction and Films*
86. Fernando Savater, *Acerca de Santayana*, ed. José Beltrán y Daniel Moreno
87. Carmen Castilla, *Diario de viaje a Estados Unidos. Un año en Smith College (1921-1922)*,
ed. Santiago López-Ríos Moreno
88. Paul S. Derrick, Nicolás Estévez, Gabriel Torres Chalk, ed., *La poesía temprana de Emily Dickinson: Cuadernillos 2 & 3*
89. Judit Ágnes Kádár, *Going Indian: Cultural Appropriation in Recent North American Literature*
90. Lisa Ann Twomey, *Hemingway en la crítica y en la ficción de la España de postguerra*
91. Elena Ortells Montón, *Prisioneras de salvajes: relatos y confesiones de mujeres cautivas de indios norteamericanos*
92. Constante González Groba, ed., *La mujer en la literatura femenina del sur de los Estados Unidos*
93. Mágina Averbach, *Caminar dos mundos: visiones indígenas del mundo en la literatura y el cine de Estados Unidos*
94. Dídac Llorens Cubedo, T.S. Eliot and Salvador Espriu: *Converging Poetic Imaginations*
95. Cristina Martínez-Carazo, *Almodóvar en la prensa de Estados Unidos*
96. Ángel Chaparro Sainz, *Parting the Mormon Veil: Phyllis Barber's Writing*

97. Fabio Nigra, Historias de cine: Hollywood y Estados Unidos
98. Constante González Groba, ed., Unsteadily Marching On: The U.S. South in Motion
99. Thomas E. Chávez, Manuel Álvarez (1796-1856): un leonés en el Oeste americano. Trad. Imelda Martín Junquera
100. Félix Martín Gutiérrez, Retorno a la historia literaria norteamericana: itinerarios críticos y pedagógicos
101. Juana Celia Djelal, Melville's Antithetical Muse: Reading the Shorter Poems
102. Candela Delgado y Cristóbal Clemente, ed., Identidad y disidencia en la cultura estadounidense
103. José Antonio Gurpegui, Hemingway and Existentialism
104. Juan Miguel Company, Hollywood: el espejo pintado (1901-2011)
105. Eva Pich Ponce, Marie-Claire Blais y Margaret Atwood: bellas bestias, oráculos y apocalipsis
106. Thomas S. Harrington, Livin' la Vida Barroca: American Culture in an Age of Imperial Orthodoxies
107. Simon Ortiz, Un buen viaje. Trad. y ed. Márgara Averbach
108. Rubén Peinado Abarrio, Learning To Be American: Richard Ford's Frank Bascombe Trilogy
and the Construction of a National Identity
109. Erza Pound, Ezra Pound: Primeros Poemas (1908-1920). Trad. y ed. Rolando Costa Picazo
110. Rae Armantrout, Rae Armantrout. Poemas (2004-2014). Trad. y ed. Natalia Carbajosa
111. Noelia Hernando Real, Voces contra la mediocridad: la vanguardia teatral de los Provincetown Players, 1915-1922
112. Paul S. Derrick, Nicolás Estévez, Gabriel Torres Chalk, ed., La poesía temprana de Emily Dickinson:
Cuadernillos 4, 5 & 6
113. Teresa Requena Pelegrí, Gertrude Stein: teatro y vanguardia
114. Maria Christina Ramos, Mapping the World Differently: African American Travel Writing about Spain
115. José Manuel Benítez Ariza, Un sueño dentro de otro: la poesía en arabesco de Edgar Allan Poe
116. Alex Fernández de Castro, La masía, un Miró para Mrs. Hemingway
117. A. Robert Lee, Americas: Selected Verse and Vignette
118. Laura López Peña, Beyond the Walls: Universalism in Herman Melville's Clarel
119. Nicolás Estévez, ed., Remando de noche: la poesía de Donald Wellman
120. Fernanda Bustamante y Beatriz Ferrús, coords., Miradas cruzadas: escritoras, artistas e imaginarios
(España-EE.UU., 1830-1930)
121. Valeria L. Carbone & Fabio Nigra, eds., El pensamiento crítico desde Sudamérica:
tres años de Huellas de Estados Unidos
122. Márgara Averbach, Leer antes: crítica literaria en suplementos culturales
123. Ana Fernández-Caparrós, El teatro de Sam Shepard en el Nueva York de los sesenta
124. Oretó Doménech i Masià, Poesía digital: Deena Larsen i Stephanie Strickland
125. Oretó Doménech i Masià, Poesía digital: Deena Larsen y Stephanie Strickland
126. Juan José Calvo García de Leonardo, Traslación, agresión y trasgresión: guerra y sexo ilícito en doce extractos
de Hemingway, Mailer, Updike y Nabokov
127. Fabio Nigra, ed. El buen vecino: Estados Unidos desde Argentina y Brasil

128. John Howard, *White Sepulchres: Palomares Disaster Semicentennial Publication*
129. Paul Scott Derrick, *Lines of Thought: 1983-2015*
130. Beatriz Ferrús y Alba del Pozo, coords. *Mosaico transatlántico: escritoras, artistas, imaginarios*
(España-USA, 1830-1940)
131. Sonia Petisco, *Thomas Merton's Poetics of Self-Dissolution*
132. Carolina Soria Somoza, *Hombres sin atributos: masculinidades en la ficción chino-americana contemporánea*
133. Juan F. Trillo, *Tom Wolfe: cronista de la Norteamérica sin Dios*
134. Andrés Sánchez Padilla, *Enemigos íntimos: España y los Estados Unidos antes de la Guerra de Cuba (1865-1898)*
135. Paul S. Derrick, Nicolás Estévez y Francisca G. Arias, ed., *La poesía temprana de Emily Dickinson: Cuadernillos 7 & 8*
136. Leandro Palencia, *Todd Haynes: manierismo queer en Lejos del cielo*
137. Gabriel Torres-Chalk, *Mi ataúd abierto: Robert Lowell y la subversión de la elegía*
138. José Manuel Benítez Ariza, *Cosas que no creeríais. Una vindicación del cine clásico norteamericano*
139. Alex Fernández de Castro, *Tras el rastro de La masía, Miró y Hemingway: viajes y entrevistas*
140. Santiago Posteguillo, *Los relatos de Carson McCullers: viaje hacia la génesis de un estilo*
141. Luis Pérez Ochando, *Noche sobre América: cine de terror después del 11-S*
142. Mágara Averbach, *Contra la muerte en vida: literatura y cine contemporáneos estadounidenses e instituciones totales*
143. Nieves Alberola Crespo, Susan Glaspell y los Provincetown Players: *laboratorio de emociones (1915-1917)*
144. William Allegrezza, *Epics of the Americas: Whitman's Leaves of Grass and Neruda's Canto general*
145. Nailya Garipova, *La cultura rusa en las obras de Nabokov*
146. Bárbara Gudaitis, Vanesa Cotroneo, María Laura Cucinotta, Magdalena Testoni, eds., *Escribir bajo amenaza: identidad y resistencia en las literaturas afroamericana y amerindia de los Estados Unidos*
147. Carmen Rueda-Ramos and Susana Jiménez Placer, eds., *Constructing the Self: Essays on Southern Life-Writing*
148. Jorge Majfud, *U.S.A. ¿Confía Dios en nosotros?*
149. Jorge Majfud, *Neomedievalism. Reflections on the Post-Enlightenment Era*
150. Vicent Cucarella Ramon, *Sacred Femininity and the Politics of Affect in African American Women's Fiction*
151. Paul S. Derrick, Nicolás Estévez y Francisca González Arias, *La poesía temprana de Emily Dickinson.*
Cuadernillos 9 & 10
152. Thomas S. Harrington, *A Citizen's Democracy in Authoritarian Times: An American View*
on the Catalan Drive for Independence
153. Sonia Petisco, *Thomas Merton: pasión por la palabra*
154. Kevin Richard Kaiser, *An Ethics Beyond: Posthumanist Animal Encounters and Variable Kindness*
in the Fiction of George Saunders
155. Isabel Robles i Encarna Sant-Celoni, Adrienne Rich: *Twenty-One Love Poems: Vint-i-un poemes d'amor (1974-1976)*
156. Aviva Chomsky, *Unwanted People*
157. Valeria L. Carbone y Mariana Mastrángelo, ed., *Anatomía de un imperio: Estados Unidos y América Latina*

158. Walt Whitman, *Días ejemplares*. Trad. y ed. Santiago Rodríguez Guerrero-Strachan
159. Isabel Castelao-Gómez y Natalia Carbajosa Palmero, *Female Beatness: mujeres, género y poesía en la Generación Beat*
160. Hasan G. López Sanz, *La pintura de frontera de George Catlin: una etnografía entre la escritura de viajes y la imagen*
161. Urszula Niewiadomska-Flis, ed. *Ex-Centric Souths: (Re)Imagining Southern Centers and Peripheries*
162. Emilio Sales Dasí, *Blasco Ibáñez en Norteamérica*
163. Toni Montesinos, *El fruto de la vida diversa. Artículos sobre literatura norteamericana*
164. Valeria L. Carbone, *Una historia del movimiento negro estadounidense en la era post derechos civiles (1968-1988)*
165. Nephthalí de León, *La Llorona, A Spirit Unable to Rest (Un ánima que no descansa)*
166. Juan Carlos Calvillo Reyes, *Emily Dickinson: un estudio de poesía en traducción al español*
167. Rita Dove, *Thomas y Beulah*, Rita Dove. Trad. y ed. Mágara Averbach
168. James Fenimore Cooper, *Cuentos para quinceañeras*, James Fenimore Cooper.
Trad. y ed. de Marcelo G. Burello y Alejandro Goldzycher
169. María Jesús Rodríguez Hernández, *Las heridas de la ausencia. Poesía de nostalgia en Canadá y Estados Unidos*
170. Jorge Majfud, *Perros sí, negros no: las raíces y los frutos del racismo estadounidense*
171. John Howard, *Felling & Pining*
172. Anna M. Brígido-Corachán, ed. *Indigenizing the Classroom: Engaging Native American/First Nations Literature and Culture in Non-Native Settings*
173. Ignacio F. Rodeño Iturriaga, *Four Books, One Latino Life: Reading Richard Rodriguez*
174. Pilar Illanes Vicioso, *Tennessee Williams y la Norteamérica de posguerra*
175. Alfonso Martínez Berganza, *Hemingway en la España taurina*
176. Maite Aperribay Bermejo, *Ecocixanismo: autoras chicanas y justicia medioambiental*
177. Rebeca Gualberto Valverde, *Wasteland Modernism: The Disenchantment of Myth*
178. Ana Pol Colmenares, *Las voces de Theresa Hak Kyung Cha: trauma, silencios, balbuceos*
179. Jorge Majfud, *La privatización de la verdad: la continuidad de la ideología esclavista en Estados Unidos*
180. Daniel Pinkas, ed. *Recently Discovered Letters of George Santayana / Cartas recién descubiertas de George Santayana*. Trad. Daniel Moreno, presentación José Beltrán
181. Carolina Fernández Rodríguez, *American Quaker Romances: Building the Myth of the White Christian Nation*
182. Benjamin Drew, *The Refugee: Narratives of Fugitive Slaves in Canada*. Trad. y ed. Vicent Cucarella Ramon
183. Christine Jensen Hogan, *Un pas de deux, un pas de Dieu: Anne Bradstreet y Thomas Merton, una conversación*.
Trad. y ed. Fernando Beltrán Llavador
184. John Howard, *Truths Up His Sleeve: The Times of Michael Cacoyannis*
185. Rodolfo F. Acuña, *Occupied America: The Chicanos Struggle toward Liberation*. Trad. y ed. José Juan Gómez-Becerra
186. Carme Manuel, ed. *The Slave's Little Friends: American Antislavery Writings for Children*
187. Noelia Hernando-Real, *Rosas en la arena: los relatos de Susan Glaspell*
188. Eusebio V. Llácer Llorca, *El placer estético del terror: tres cuentos de Edgar Allan Poe*

189. Jorge Majfud, El otoño de la plutocracia americana
190. Malena López Palmero, Del paraíso ultramarino al infierno colonial: Virginia (siglos XVI-XVII)
191. Nieves Alberola Crespo, Susan Glaspell: teatro, vanguardia y humor (1917-1918)
192. Sandra Llopart Babot, African American Women's Literature in Spain: Translation and Reception
193. Sara Martín, Detrás de la máscara: masculinidades americanas en el documental contemporáneo
194. Gérald Préher and Frédérique Spill, eds., Facets of the American South: Essays on a Peculiar Region
195. Andrea Burgos Mascarell & Miguel Martínez López, El ocaso de koinonia: la distopía en la literatura norteamericana
196. Donald Wellman, Ejercicios romanos. Trad. Francisca González-Arias
197. Jorge Majfud, Crisis de las democracias liberales: el derrumbe de la Pax americana
198. Elizabeth Keckley, Entre bastidores, o treinta años de esclavitud y cuatro en la Casa Blanca, por Elizabeth Keckley:
Esclava en el pasado, pero desde hace unos años modista y amiga de la señora de Abraham Lincoln,
Carme Manuel, ed.
199. Jesús Rosales, ed. Escritoras mexicoamericanas de la primera mitad del siglo XX: sus voces en español
200. Mágara Averbach, Diario cinematográfico de Mágara Averbach
201. Jorge Majfud, Moscas en la telaraña: capitalismo anglosajón y postcapitalismo norteamericano



BIBLIOTECA JAVIER COY D'ESTUDIS NORD-AMERICANS

En un contexto de crecientes crisis, la narrativa femenina contemporánea se erige como una herramienta para comprender las diversas formas en que las mujeres abordan, desafían y subvierten realidades adversas. Este volumen persigue reivindicar el valor de voces de mujeres contemporáneas que, con la vista puesta al futuro, reclaman su pasado y su presente visibilizando las deudas de representación y recuerdo que perduran en la actualidad. Se traza, en consecuencia, una genealogía literaria que da voz a las muchas violencias estructurales que invalidan y homogeneizan la experiencia femenina como medio para recuperar espacios de representación desde donde demandar reconocimiento, re/escribir la experiencia y re/articular su subjetividad.