



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LETRAS MODERNAS

“SHE WAS A PRISM THROUGH WHICH [VIOLENCE]
COULD BE DIVIDED INTO ITS INFINITE SPECTRUM”:

LA ILUMINACIÓN DE LOS PRISMAS DE VIOLENCIA
HACIA LA FIGURA FEMENINA EN *EVERYTHING IS
ILLUMINATED*, DE JONATHAN SAFRAN FOER

TESINA

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS MODERNAS
(LETRAS INGLESAS)

PRESENTA:

NDENI ESPERANZA ROJAS BARRAGÁN

ASESORA:

DRA. AURORA PIÑEIRO CARBALLEDA

CIUDAD UNIVERSITARIA, CDMX, 2020





Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos

Agradezco a mi mamá, quien siempre me ha leído antes que nadie. Y a mi hermano, porque crecimos diecisiete años juntos y ahora crecemos separados.

Agradezco a mis amigas y amigos: quienes están junto a mí, quienes están lejos y quienes ya no están. Alonso, el Diegue, Lesli, Mathias, Alison y Mauricio.

Agradezco con mucho cariño a Aurora Piñeiro, por acompañarme durante tres años en mi fervor por esta novela y por las veces que nos reunimos con motivos de asesoría y terminamos platicando sobre la vida.

A David Pruneda, por su apoyo incondicional durante los seminarios de titulación y por sugerirme, en quinto semestre, que escribiera mi tesina sobre Lisa Suhair Majaj. Ups, queda pendiente.

A Lola Hörner y a Hipatia Argüero, por su amistad, su confianza y por creer en mí.

A Eugenio Santangelo y a Marianela Santoveña, por acercarme con paciencia y entusiasmo a temas que me fascinaron.

Al profesor Efraim Sicher de la Universidad Ben-Gurión del Negev, por hacerme preguntas sobre la literatura que me permitieron articular la idea de este proyecto durante mi semestre de intercambio, y a las íntimas amistades que conocí en el Medio Oriente: Tina, Vane, Elif, Joah, Kira y Yasen.

Y a Marijose, quien me hizo ver que muchas de las cosas que perseguí en este trabajo están presentes también en la historia de mi vida.

Gracias por tanto.

Para Sonia y mi Geruri:

los quiero mucho,

siempre.

—

A quien fui a los 17 años,

cuando leí por primera vez esta novela

y no sabía que quería estudiar literatura.

“Not only was she the smartest citizen in Trachimbrod, called upon to solve difficult problems of mathematics or logic . . . she was also the most lonely and sad. She was a genius of sadness, immersing herself in it, separating its numerous strands, appreciating its subtle nuances. **She was a prism through which sadness could be divided into its infinite spectrum.**”

Jonathan Safran Foer. *Everything Is Illuminated*.

Índice

Introducción	1
Capítulo I: De la violación del cuerpo al cuerpo como texto: violencia hacia las figuras femeninas como sujetos / personajes	11
Capítulo II: Género, memoria y transmisión: violencia hacia la figura femenina como portadora de un discurso mnemónico.....	30
Capítulo III: Los mitos de una comunidad inscritos en el cuerpo-mujer: violencia hacia la figura femenina como extensión de un territorio.....	49
Conclusiones.....	70
Obras citadas.....	80

Introducción

. . . he nodded and tried to convince himself to be convinced, tried to believe her, because he knew that the origin of a story is always an absence, and he wanted her to live among presences.

Jonathan Safran Foer. *Everything Is Illuminated*.

El término “autores de la tercera generación” se refiere a escritores que construyen narrativas a partir de la memoria que sus abuelos, quienes los preceden por dos generaciones, les transmitieron. Dentro de este término se engloban tres ejes literarios predominantes: las narrativas africanas —específicamente en Nigeria—, la literatura de la posguerra japonesa y las aproximaciones al Holocausto que imaginan los nietos de los sobrevivientes. Para los propósitos de esta tesina me concentraré en el tercero. La académica Jessica Lang comenta, al respecto del término, que éste ha sido definido sólo de manera ambigua, por lo que propone trabajar con “autores del Holocausto de la tercera generación” (54), a quienes entiende como aquellos nacidos a partir de la década de 1960 (46). Asimismo, durante 1970 y 1980 existió en Estados Unidos una importante ola de narrativas que giraban en torno al Holocausto, pues “[as it] became part of American consciousness, references to it became a central narrative trope in a wide range of texts including novels, stories, memoirs, autobiographies and biographies” (44-45). Vale la pena considerar que durante estos años no sólo se producían escritos que revisaban los sucesos de la Segunda Guerra Mundial, sino que había también una importante audiencia en Estados Unidos que buscaba leer este tipo de narraciones. Existe, de acuerdo con Lang, una importante distinción entre testigos presenciales y ciertas mediaciones, cuando nos enfrentamos a estos movimientos generacionales: “While for first- and second-generation Holocaust writers the historical experience ‘conveys’ a sense of immediacy and impact, the third-generation writer views these events as an indirect part of the narrative, one balanced by other, also important, histories” (46).

Los autores de la tercera generación, al enfrentar una distancia temporal y actancial mayor a la de sus padres ante las experiencias de sus abuelos, recurren a la imaginación y a la inserción de historias alternas para aproximarse a un acontecimiento de tal impacto como lo fue el Holocausto.

El trauma del genocidio de la Segunda Guerra Mundial, desde que Theodor W. Adorno escribiera al respecto,¹ ha sido considerado como una experiencia colectiva inefable que rebasa los límites de la representación. Más aún, los estudios en torno a la memoria, que tuvieron un gran apogeo en la década de los ochenta, revelaron la inestable condición de los recuerdos que están siempre sujetos a distorsiones y que no siguen una cronología lineal. Obras de segunda generación —como *Maus* (1989-1991), de Art Spiegelman— y de tercera generación —*The History of Love* (2005), de Nikole Krauss, por ejemplo— abordan la culpa y frustración que sienten autores que intentan aproximarse, por medio de la literatura, a experiencias de terror que ellos no vivieron, pero que influyen en la concepción que tienen sobre la herencia mnemónica de sus antepasados y sus propias identidades personales. La ausencia es, pues, el epicentro de *Everything Is Illuminated*, y este tema está presente en la mayoría de los escritos de la tercera generación, como el epígrafe de esta introducción sugiere al tomar prestadas las palabras de Jonathan Safran Foer. La mediación del discurso y las diversas capas de ficción a menudo caracterizan las obras de los escritores que se inscriben en la tercera generación del Holocausto. Sólo al evidenciar obsesivamente el artificio del texto, dichos autores se conceden el derecho de hablar del trauma de sus antepasados y dejar que su imaginación les permita romper con el silencio que, con frecuencia, caracteriza las situaciones límite.

Un gran dilema al que se enfrentan las generaciones que heredaron el trauma del

¹ Invito a las y los lectores a consultar su ensayo “Meditaciones sobre la metafísica”, publicado en *Dialéctica negativa* (1966).

Holocausto, pero que no lo vivieron de manera directa, es el de la transmisión. El escritor francés Henry Raczymow explica esto de la siguiente manera:

A parenthesis was formed by the before and after, the prewar and postwar; it was a frame in whose center lay silence . . . Only silence could evoke the horror. . . . I could, though only in my imagination, conjure up life before . . . But what happened between the before and the after, when the drama was played out, when all disappeared, was off limits to me. I had no right to speak of it. . . . My question was not 'how to speak' but 'by what right could I speak,' I who was not a victim, survivor, or witness. To ask, 'By what right could I speak,' implies the answer, 'I have no right to speak.' However, as any psychoanalyst will tell you, the time comes when you have to speak of what is troubling you. (citado en Aarons y Berger 5)

Los escritores de la tercera generación no son víctimas, ni sobrevivientes, ni testigos; sin embargo, sus vidas se ven estrechamente relacionadas con el trauma familiar y colectivo de sus antepasados. Cuestionarse el derecho que ellos tienen de escribir sobre una experiencia que no les pertenece es, quizás, la primera pregunta que estos autores enfrentan, pues al hacerlo están tomando ya la decisión de negarle al silencio el poder destructivo que tiene. Aarons y Berger establecen que “[p]art of the psychic and genre problems in post-Holocaust discourse resides in locating and articulating an appropriate response to the horror, a representation that does not transgress and distort the actualities of history and family narratives” (32). La imaginación en la narrativa de esta ola de autores se convierte, entonces, en una manera de aproximarse y responder al horror del Holocausto, una representación que no transgrede la historia porque está obsesionada con exponer el artificio de la memoria. De esta manera, es pertinente introducir el

término *posmemoria*, acuñado por la teórica Marianne Hirsch: “[p]ostmemory’s ‘often obsessive and relentless’ though ‘indirect and fragmentary nature’ offers a focus of imagination for generations well beyond the direct descendants of Holocaust survivors” (citada en Aarons y Berger 33). Me sirvo de dicho término en esta investigación, pues posiciona la labor artística de reconstrucción a través de la imaginación por parte de autores afectados por experiencias que no son suyas, como un esfuerzo por continuar la transmisión de experiencias límite, en lugar de condenarlas a la infabilidad del silencio.

Ahora introduzco brevemente a Jonathan Safran Foer y su obra literaria. Foer es un autor judío estadounidense cuya primera novela, *Everything Is Illuminated*, publicada en 2002, lo lanzó a la fama a los veinticinco años. Foer escribió después *Extremely Loud & Incredibly Close* (2005), *Eating Animals* (2009),² *Tree of Codes* (2010)³ y *Here I Am* (2016), además de publicar algunos cuentos en el camino, como “A Primer for the Punctuation of Heart Disease” (2002). El mismo escritor declaró, respecto del cuento al que acabo de hacer referencia, que “I think it is fairly representative of my concerns as a writer: the difficulties of expression, family and love” (citado en Grillmayr 138-139). Cuando la académica Julia Grillmayr analiza la totalidad de la obra de Foer, apunta que todos sus protagonistas “feel too much and are constantly busy protecting themselves from being overwhelmed by their emotions. . . [Thus,] the main quest of Foer’s novels [becomes] the capability of putting the right words to things and especially to feelings” (139). También, comenta que “Foer’s books are themselves love letters to literature and

² *Eating Animals* es un libro de no-ficción que aboga a favor del vegetarianismo desde un punto de vista autobiográfico, pues Foer lo escribió antes de que naciera su primer hijo (cuya madre es la escritora Nicole Krauss), en el que cuestiona la decisión de si criarlo con una dieta carnívora o no.

³ *Tree of Codes* es un libro-objeto creado mediante la perforación y disección de fragmentos de la colección de cuentos de Bruno Schulz, *The Street of Crocodiles* (1934).

to the nature of literary expression that evades exact definitions and can preserve paradoxes and inconsistencies —which in the end seems to be the one and only accurate way to approximate the expression of feelings” (154). Así pues, Foer se inserta entre los autores de tercera generación que se aproximan al Holocausto. El escritor explora los artificios del lenguaje que le permiten recurrir a múltiples mediaciones del discurso, la experiencia y la memoria, para crear ficciones alrededor de sucesos traumáticos; ficciones que se preocupan por la condición epistemológica de algún personaje frente a las historias de sus antepasados.

Everything Is Illuminated es la primera novela de Foer, la cual posee fuertes referentes autobiográficos y, a su vez, se preocupa por los límites de la representación en situaciones de trauma colectivo, tal como el Holocausto. El texto está compuesto por tres líneas narrativas diferentes: la novela de Alexander, la novela de Jonathan y las cartas que Alexander le envía a Jonathan, en donde manifiesta inquietudes críticas al respecto de los textos y que funcionan como una continuación de su propia novela. La narrativa de Alexander sigue a Jonathan Safran Foer, un judío estadounidense que viaja a Ucrania para encontrar el pueblo del que escapó su abuelo durante la Segunda Guerra Mundial y a una chica de nombre Augustine, quien pudo o no haberlo ayudado. En esta trama tenemos a Alexander Perchov, quien actuará como traductor, a su abuelo presuntamente ciego, quien conducirá el coche en busca del pueblo, y a Sammy Davis Jr. Jr., la perra lazarillo de la familia Perchov. Por su parte, la novela de Jonathan remite de manera circular al origen y la destrucción de Trachimbrod, el *shtetl* donde vivieron sus antepasados.⁴ En una sesión electrónica de preguntas y respuestas organizada por la plataforma digital del *Washington Post*, Foer comentó, al respecto de los orígenes autobiográficos de la novela, que: “I

⁴ El término “*shtetl*” proviene del yiddish y se refiere a algún pueblo o villa judía localizado en Europa del Este.

did make a trip to the Ukraine when I was 19 and I was looking for the woman who saved my grandfather from the Nazis. But the trip in the book didn't at all resemble the trip that I made. I never met anyone like Alex and never had the encounters that Jonathan had in the book. My novel is much more a response to my trip than a recounting of it" (Foer entrevistado por Washington D.C.).⁵ Dicho así, y considerando las principales problemáticas que comenté sobre la tercera generación, *Everything Is Illuminated* es una novela que, mediante la ficción y la imaginación del autor, visita de manera indirecta y mediada los acontecimientos que vivieron las familias de Jonathan —y, en un segundo plano, de Alexander— antes, durante y después de la Segunda Guerra Mundial.

Considero necesario entender la novela como una obra literaria posmoderna que se sirve de la metaficción historiográfica para abordar y visitar el Holocausto. El posmodernismo es un fenómeno cultural ubicado específicamente en América y Europa que rechaza las narrativas totalizantes y los llamados “discursos de verdad” de las sociedades inscritas en el capitalismo tardío.⁶ De acuerdo con la teórica Linda Hutcheon, en la literatura: “[p]ostmodern fiction suggests that to re-write or to re-present the past in fiction and in history is, in both cases, to open it up to the present, to prevent it from being conclusive and teleological” (110). Así pues, la metaficción historiográfica: “keeps distinct its formal auto-representation and its historical context, and in so doing problematizes the very possibility of historical knowledge, because there is no reconciliation, no dialectic here—just unresolved contradiction” (106). Alexander, como

⁵ El artículo consultado en washingtonpost.com es una transcripción de las preguntas que gente anónima le hizo al autor Jonathan Safran Foer en línea; la plataforma digital no incluye el nombre de los entrevistadores, sino su lugar de procedencia (ciudad y estado).

⁶ Para profundizar en este tema, sugiero consultar el renombrado ensayo del filósofo Jean-François Lyotard, *La condición posmoderna* (1979).

una de las figuras autorales en *Everything Is Illuminated*, no domina el inglés y su distancia respecto de esta lengua apela a la preocupación posmoderna de entender las múltiples realidades que vivimos a partir del discurso: “*Like you know, I am not first rate with English. In Russian my ideas are asserted abnormally well, but my second tongue is not so premium*” (Foer 23).⁷ Las cartas de Alex a Jonathan, además, apuntan a la construcción metaficcional de la novela de Foer, pues visitan de manera compulsiva las narraciones que ya nos ha presentado el texto antes y exponen las ponderaciones de uno de los protagonistas ante el ejercicio de escribir: “*I think that this is why I relish writing for you so much. It makes it possible for me to be not like I am, but as I desire for Little Igor to see me. . . With writing, we have second chances*” (144).

Durante los últimos 16 años, varios críticos han abordado la novela. Como *Everything Is Illuminated* trata el tema del Holocausto y sus consecuencias, la mayor parte de los ensayos giran en torno a la teoría del trauma y de la memoria. Existen varios escritos que se detienen en el concepto de la posmemoria y lo que esta decisión narrativa implica. Asimismo, como la novela es una obra posmoderna, tiene resonancias con la compleja relación entre literatura y la tradición de textos historiográficos, aunque no de manera estricta. El comentarista ucraniano-canadiense Ivan Katchanovski escribió un artículo titulado “Not Everything Is Illuminated” (2005), para el *Prague Post*, en donde expone las falsas representaciones de los ucranianos y las discordancias históricas que existen en el texto de Foer. Hay varios ensayos que se detienen a cuestionar la ética tanto del contenido del texto como de la decisión que el autor tomó para escribirlo. Es posible encontrar también comentarios sobre la traducción y la traductibilidad —centrados principalmente en Alex— que siguen apelando al tema del trauma, de cómo contar una historia y

⁷ La estructura formal de la edición de *Everything Is Illuminated* de Harper Perennial (2002) presenta las cartas que Alexander le envía a Jonathan en cursivas.

de las consecuencias que implica el ejercicio de traducir un testimonio. Se ha ponderado, además, sobre la “amistad” que “comparten” Jonathan y Alex, las diferencias raciales entre ambos y los traumas que de alguna manera tienen en común. No obstante, en los últimos tres años en los que he estudiado de manera crítica *Everything Is Illuminated*, no he dado con escritos académicos con perspectiva de género, ni con textos que se preocupen por los momentos de abuso sexual que abundan en la novela.

La hipótesis central de mi tesina es que en la novela de Jonathan Safran Foer, *Everything Is Illuminated*, las representaciones de la violación (simbólica y literal) funcionan como estrategias narrativas para silenciar las imágenes femeninas en sus diferentes manifestaciones: como sujetos / personajes, como portavoces de un discurso mnemónico y como extensiones de la territorialidad de un pueblo. El texto se configura por tres líneas narrativas construidas desde dos entidades autorales masculinas: Jonathan y Alexander. A partir de sus descripciones sobre los personajes femeninos, tanto el cuerpo como la identidad de las mujeres son constantemente infantilizados, objetivados y territorializados. El propósito de este trabajo es, entonces, analizar y denunciar la manera en la que las figuras femeninas de la novela son privadas de una enunciación, apoyándome en los marcos teóricos de los estudios de género y teoría sobre la memoria.

Antes de continuar, incluyo una definición sobre el término violencia sexual, de acuerdo con la *World Health Organization*: “any sexual act, attempt to obtain a sexual act, unwanted sexual comments or advances, or acts to traffic, or otherwise directed, against a person’s sexuality using coercion, by any person regardless of their relationship to the victim, in any setting, including but not limited to home and work” (149). Dentro de los actos de violencia sexual,

encontramos la violación: “defined as physically forced or otherwise coerced penetration—even if slight— of the vulva or anus, using a penis, other body parts or an object” (149). El sexo forzado puede resultar en la gratificación sexual del agresor, aunque el propósito subyacente del acto sea la expresión de poder y dominio sobre la persona agredida. Además, la violación sexual suele ser entendida como un castigo para mujeres que han trasgredido códigos morales y sociales. El reporte también comenta que el abuso sexual de hombres y mujeres “is often used as a weapon of war, as a form of attack on the enemy, typifying the conquest and degradation of its women or captured male fighters” (149). Me interesa incluir estas definiciones en la introducción para ofrecer a las y los lectores un punto de partida sobre el cual fundamentaré los argumentos de mi análisis.

En mi primer capítulo, titulado “De la violación del cuerpo al cuerpo como texto: violencia hacia las figuras femeninas como sujetos / personajes”, me centro en el personaje de Brod, la ancestro más remota de Jonathan, y en las experiencias de violación que sufre a manos de Sofiowka y de su esposo, el hombre de Kolki. Aquí abordo, por un lado, como la construcción del discurso se esfuerza en negarle un sentido de agencia a Brod y, por el otro, como la ideología *victim blaming* de Trachimbrod se inscribe en la conciencia de la muchacha, quien se regodea en su condición de mujer violentada. Más adelante, en el segundo capítulo, “Género, memoria y transmisión: violencia hacia la figura femenina como portadora de un discurso mnemónico”, analizo al personaje de Lista, a quien Jonathan, Alex y el abuelo deciden reescribir como Augustine. El encuentro que tienen los hombres con ella revela el trauma del Holocausto, contenido en el testimonio que les comparte sobre la violación de su hermana, a manos de los soldados alemanes, durante la noche del exterminio en Trachimbrod. El tercer capítulo, “Los

mitos de una comunidad inscritos en el cuerpo-mujer: violencia hacia la figura femenina como extensión de un territorio”, conjunta a los personajes de Brod y de Lista, entendidos como el origen y el último vestigio de lo que fue Trachimbrod. En este caso cuestiono la condición metonímica que liga a Brod con el pueblo, expresada en Sofiowka violando a la muchacha y cambiándole el nombre al *shtetl* frente al censo mormón. Asimismo, analizo la experiencia de Lista como única sobreviviente del Holocausto, enfocándome en los momentos cuando lleva a los hombres a Trachimbrod, a pesar de que la noche haya caído y los personajes no puedan ver nada. Por último, en las conclusiones de mi trabajo, recapitulo las ideas principales de cada sección y, una vez estudiadas las estrategias narrativas que favorecen el silenciamiento de lo femenino en la obra, exploro las implicaciones que tiene el título de la novela en la diégesis que construye el texto. Cierro mi lectura con una reflexión sobre el enrevesado tema de la complicidad o distanciamiento de la figura autoral con respecto a los temas abordados.

Capítulo I

De la violación del cuerpo al cuerpo como texto: violencia hacia las figuras femeninas como sujetos / personajes

“[T]he nonbeing of *woman*: the paradox of a being that is at once captive and absent in discourse, constantly spoken of but of itself inaudible or inexpressible, displayed as spectacle and still unrepresented or unrepresentable, invisible yet constituted as the object and the guarantee of vision; a being whose existence and specificity are simultaneously asserted and denied, negated and controlled”

Teresa De Lauretis. “Eccentric Subjects”.

La investigadora Nattie Golubov hace un recuento de la crítica literaria feminista, la cual, en un primer momento, “vinculó las imágenes y los estereotipos culturales de la feminidad y las mujeres con la subordinación, porque inciden directamente en la conformación de identidades, de la autopercepción y de la dignidad de las mujeres, así como en su capacidad para la emancipación por medio de la autonomía, la autodeterminación y la autodefinición” (34). Estas imágenes “ubicaban a las mujeres como ‘el Otro’ de los hombres, ya fuera como madres, objetos sexuales, vírgenes, amas de casa, pasivas, disponibles para el deseo masculino, sin voluntad propia, sin voz y sin las capacidades necesarias para configurarse como seres autónomos y racionales” (35). En los ámbitos del análisis literario, se vuelve necesario estudiar otras dimensiones del texto, más allá de los personajes, para ser capaces de reflexionar acerca de cómo las interacciones complejas entre diversos recursos literarios pueden producir representaciones negativas de mujeres, o bien, empujarlas al silencio (36). De acuerdo con la crítica Joanna Russ, “los relatos suponen a un héroe como sujeto de la acción, de la enunciación y de la recepción: una mujer no narra su propia historia, ni es personaje del enunciado, no suele fungir como personaje principal y la estructura apelativa del texto no da cabida a una lectora implícita” (citada en Golubov 36-37). Vale la pena considerar en este momento que, en *Everything Is Illuminated*, el personaje de Jonathan (quien

comparte nombre con el autor) es a menudo nominado como “the hero” dentro de la narración de Alexander. Uno de los recursos literarios que se estudia al momento de analizar las representaciones de las mujeres es la *trama*. Russ asevera que “las tramas no se crean de la nada, son productos culturales que imponen forma a la realidad y confieren valor a unas experiencias por encima de otras” (citada en Golubov 37). Me interesa, entonces, analizar la forma en que las mujeres personajes de la novela son concebidas como un producto cultural y problematizar las representaciones de sus experiencias.

Por lo que se refiere al Holocausto, la académica Karin Doerr establece que “[it has] been incorporated into literature and speech in Western culture as a symbol for extreme violence, total control, abuse of power, and the subsequent experience of trauma . . . [Thus,] the Jewish genocide provides a metaphorical language and a framework to express absolute domination, victimization, and unbearable trauma” (52-53). Dado que *Everything Is Illuminated* es una novela de tercera generación, que se esfuerza por abordar los límites de la irrepresentabilidad del genocidio judío durante la Segunda Guerra Mundial, se sirve del Holocausto como el símbolo por excelencia de la violencia extrema, tal como dicta el imaginario occidental. Asimismo, Doerr apela a los cuestionamientos de la teórica Marion Kaplan sobre considerar las perspectivas de género en el mismo nivel que las raciales cuando se discute el tema, pues “[m]any women, particularly young women, remained silent after the Holocaust” (citada en Doerr 50). La respuesta que Doerr da a estas consideraciones es que estas mujeres “did not deem their story relevant to the larger picture of the Holocaust, especially when it contained elements of sexual violation or gender-related matters” (50). El objetivo de mi tesina es analizar la violación sexual como una estrategia narrativa que contribuye al silenciamiento de los personajes femeninos en la novela de Foer y, en

el presente capítulo, analizo la violencia que los personajes del texto construyen ante el cuerpo de Brod. Es pertinente referirme a Susan Bordo cuando define la política del cuerpo “en términos del cuerpo material como el sitio de lucha política . . . [Se refiere] a lo que Marx, y luego Foucault, tenían en mente al centrar su atención sobre el ‘agarre directo’ (en contraste con la influencia representacional) que la cultura tiene sobre nuestros cuerpos, a través de las prácticas y los hábitos corporales de la vida cotidiana” (citada en Golubov 30). Entiendo así al cuerpo-mujer dentro de mi análisis, y la lucha política que me ocupa es la de cuestionar la privación que sufren los personajes femeninos en la enunciación, la ausencia de un lugar textual donde puedan reclamar una subjetividad y discurrir sobre sus propias experiencias de violencia.

La crítica Wendy S. Hesford, en su interpretación sobre el largometraje documental autobiográfico de Margie Strosser, *Rape Stories* (1989), señala que la fantasía de venganza a la que recurren mujeres sobrevivientes de una violación sexual está profundamente inscrita en la dinámica política de la sociedad a la que pertenecen, pues “survivors translate pain into public memory through the appropriation and reversal of culturally dominant rape scripts that presume women’s passivity and helplessness and that women want to be raped” (192-193). Lo que le preocupa a la autora es el propósito de las representaciones del cuerpo de las mujeres violentadas, ¿cómo entendemos su agencia en situaciones de agresión? Hesford, sirviéndose de la teoría de la académica Patricia Yaeger, establece que el reto crítico es “to not reproduce the spectacle of violence or victimization and not to ease the materiality of violence and trauma by turning corporeal bodies into texts” (193).

Estas observaciones se relacionan con la novela, en la cual ambas entidades autorales masculinas, Jonathan y Alexander, describen de tal manera a los personajes femeninos, que tanto

el cuerpo como la identidad de las niñas y mujeres son objetivados. El discurso masculino se apropia, entonces, de la corporalidad femenina y la convierte en textos o recursos discursivos para enunciar su propio trauma, canibalizando las experiencias traumáticas de dichas personajes. Por lo tanto, las representaciones de la violación sexual funcionan como estrategias narrativas que silencian las imágenes femeninas en sus manifestaciones como sujetos / personajes. Así, en este capítulo analizo la función narrativa que cumple la violación del personaje de Brod, primero a manos de Sofiowka y después a las del Kolker,⁸ quien pronto se volverá su esposo. El cuerpo de la muchacha se convierte en un texto cultural consumido por su comunidad y los intentos de la chica por ganar un sentido de agencia no le conceden autonomía, sino que se conforman con asegurar que pueda sobrevivir.

Brod es la primera ancestro de Jonathan y una de las personajes principales en esta línea narrativa. El nacimiento de Brod está ligado con fuerza a la identidad del pueblo, pues el 18 de marzo de 1791, una carreta se volcó en el río Brod —de ahí el nombre de la muchacha— y, de entre todos los artículos que comenzaron a emerger de las aguas, brotó una bebé huérfana. Por completo azar, el difamado usurero Yankel D se convierte en su padre adoptivo. Jonathan escribe: “I’ve imagined her many times . . . [H]er body looks like that of a chronically sick girl, a girl squeezed in some biological vise, or a starving girl, a skin-and-bones girl, a girl who is not entirely free. Her hair is thick and black, her lips are thin and bright and white. How else could it be?” (Foer 76). La identidad de Brod está, desde un inicio, mediada por discursos masculinos; su

⁸ La correcta traducción del término debería ser “el hombre de Kolki” (Kolki es un *shtetl* más que aparece en la novela) o algún gentilicio españolizado; sin embargo, me apego a la traducción al español de Toni Hill, editada por Grupo Planeta, en su edición de 2016.

mera representación física es descrita desde la ‘male-gaze’⁹ del Jonathan-autor. Para su duodécimo cumpleaños, Brod “had received at least one proposal of marriage from every citizen of Trachimbrod: from men who already had wives, from broken old men . . . from boys without armpit hair, from women with armpit hair, and from the deceased philosopher Pinchas T” (90). Su cuerpo es frágil e infantil pero cargado de un erotismo tremendo, ella es objeto de deseo sexual para hombres y mujeres de todas las edades, vivos o muertos.

Más aún, su personalidad responde a los códigos culturales de una sociedad heteronormativa:

Loved by everyone, even those who hated her. The curious circumstances of her creation lit the men’s intrigue, but it was her clever manipulations, her coy gestures and pivots of phrase, her refusal to acknowledge or ignore their existence that made them follow her through the streets, gaze at her from their windows, dream of her—not their wives, not even themselves—at night . . . With the help of the shtetl’s delirious men and hateful women, my very-great-grandmother grew into herself. (77)

Conviene señalar que en este fragmento encontramos un matiz crítico por parte de la voz narrativa cuando califica a los hombres como delirantes y a las mujeres llenas de odio.¹⁰ Brod es bella y su carácter está sujeto a códigos patriarcales, es objeto erótico para los hombres y motivo de envidia para las mujeres, Brod *no es enteramente libre*. Su único amigo es su padre adoptivo, pero Jonathan escribe: “my very-great-and-lonely-grandmother didn’t love Yankel, not in the

⁹ El término ‘male-gaze’ fue acuñado por la teórica de cine Laura Mulvey, en su ensayo “Visual Pleasure and Narrative Cinema”. El concepto se refiere a asumir un punto de vista masculino heterosexual, ya sea en las artes visuales o en la literatura, y observar a la mujer como un objeto sexual sin subjetividad, cuya única función es causarle placer (voyeurista o escopofilico) al espectador (11).

¹⁰ Ahondo en el matiz crítico de la perspectiva del narrador más adelante, en el presente capítulo, y en las conclusiones de esta tesina.

simple and impossible sense of the word. In reality she hardly knew him. And he hardly knew her. They knew intimately the aspects of themselves in the other, but never the other . . . How could he be sure that she would be safe from daily violence, unintentional and intentional violence?” (82-83). El académico Phillippe Codde incluso traza relaciones entre la caracterización de Brod y la de Afrodita;¹¹ además de que ambas ‘nacen’ de un cuerpo de agua y no es posible identificar a sus progenitores, “like the Greek goddess of love, Brod becomes the object of all men’s sexual cravings (she even gets raped twice on the same day), and the sight of her beautiful body finally results, as with Aphrodite, in a collective orgy that involves the entire village” (“Keeping History at Bay” 66). El personaje de Brod no sólo está configurado para responder a un discurso masculino, sino que se le entiende como una Otredad radical. Brod no es conocida por nadie; dentro de su comunidad no se le concede una subjetividad, sólo es un objeto inalcanzable, una imagen erotizada en completa soledad.

Por su parte, el personaje de Sofiowka, el hacendado loco del *shtetl*, es famoso por su carácter promiscuo: “he would sit naked in the fountain of the prostrate mermaid, caressing her scaly tuches like a newborn’s fontanel, caressing his own better half as if there were nothing in the world wrong with beating one’s boner, wherever, whenever” (15). La novela insiste en retratarlo como un perpetrador antes de revelarlo como aquel que “convierte a Brod en una mujer” (131).¹² Por ejemplo, tenemos los titulares de las noticias que se tatúan en el cuerpo de la bebé, cuando Yankel pretende mantenerla caliente envolviéndola en periódico: “When he pulled

¹¹ Desarrollo este tema con mayor profundidad en el análisis del tercer capítulo.

¹² La novela declara de manera textual que Brod sólo es *mujer* una vez que pierde su virginidad. Vale la pena comentar que la actitud de la narración corresponde a las normas ideológicas de Trachimbrod: una mujer sólo accede existencialmente a su propio cuerpo cuando éste es penetrado por el de un hombre, una mujer sólo deviene mujer cuando comienza su vida reproductiva. Sin embargo es necesario apuntar que Brod aún es una adolescente y no una mujer.

her out to feed or just hold her, her body was tattooed with the newsprint . . . SOFIOWKA ACCUSED OF RAPE, PLEADS POSSESSED BY PENIS PERSUASION, BECAME ‘OUT OF HAND’” (43-44). La novela no tarda en advertirnos sobre la violencia que Sofiowka arremeterá contra Brod; desde que ella es una bebé tiene inscrito en su cuerpo el nombre de su futuro violador y su cuerpo ya está convertido en un texto. Cabe resaltar que el trauma de la niña está contenido en “a cultural rape script that assigns unequal status to women; women are construed as victims and men as ever-threatening-rapists” (Marcus citada en Hesford 194). La ideología de la comunidad, que se nos manifiesta a través de los encabezados de sus noticias, es apologética con el agresor: no se comenta nada sobre la violación, salvo que el hombre perdió el control de sus genitales. La relación entre ambos personajes es simple, directa y binaria: el hombre como perpetrador y la niña como víctima.

En un episodio de realismo mágico,¹³ donde Brod usa un telescopio para ver el futuro, ella consigue leer el siguiente apartado descrito en *The Book of Antecedents*:

THE FIRST RAPE OF BROD D

The first rape of Brod D occurred amid the celebrations following the thirteenth Trachimday festival, March 18, 1804. Brod was walking home from the blue-flowered float—on which she had stood in such austere beauty for so many hours on end, waving her mermaid’s tail only when appropriate, throwing deep into the river of her name those heavy sacks only when the Rabbi gave her the necessary nod—when she was approached by the mad squire Sofiowka N, whose name our shtetl now uses for maps and Mormon census records. (Foer 89)

¹³ Wendy B. Faris ofrece una breve definición del término: “magical realism combines realism and the fantastic so that the marvelous seems to grow organically within the ordinary, blurring the distinction between them” (1).

Este fragmento debe considerarse desde sus atributos posmodernos. Hesford señala que:

At the heart of the critical project of constructing a material rhetoric of violence and trauma is the crisis of representation, prompted in part by the poststructuralist argument that there is no unmediated access to the ‘real’ (historical or psychic reality —categories fundamentally interdependent). *The postmodern project calls into question the grand narrative of history by displacing realism.* (196, el énfasis es mío)

La primera mención que encontramos sobre la violación de Brod está contenida en un momento maravilloso donde ella puede leer su futuro con la ayuda de un telescopio. No se sigue un discurso realista o una descripción detallada sobre lo que Sofiowka hace con la niña. La violación como recurso narrativo se repite al menos tres veces en la novela, sin perder su condición fragmentaria. Cuando el texto enmarca este acto de agresión en un momento que entra en la categoría de lo mágico realista, pareciera incluso restarle importancia a la *grand narrative* de la violencia, no sólo vista desde una perspectiva de género, sino que, a nivel representativo, no tenemos un acceso directo a ‘lo real’ y la mediación de ‘lo extraordinario’ nos aleja aún más de la experiencia violenta.

Asimismo, Hesford define el término *material rhetoric* como un concepto que desafía la idea de que “corporeal bodies are overdetermined by discourse, and [it] prompts consideration of how individual and collective struggles for agency are located at the complex intersections of the discursive and material politics of everyday life . . . [It] is critical for articulating the systematic nature of violence against women and for finding the gaps through which agency can be gained” (197). La presentación fragmentaria en la que el texto enuncia las experiencias de la muchacha, además de emular la condición flexible de la memoria, responde a la configuración

posmoderna de la novela en donde no hay acceso sin mediación a una narrativa única sobre la violación de Brod. Los elementos de realismo mágico, más allá de desplazar el carácter realista de la experiencia traumática de la chica, se preocupan por la representación de la violencia que sufre una muchacha de trece años. No tratan de negar la realidad de la violencia, sino que funcionan como alternativas narrativas que buscan maneras de representar la violación de modo éticamente crítico. Así, el trauma fragmentado de Brod dispuesto desde lo maravilloso configura los huecos donde Hesford busca la agencia de mujeres en condiciones de violencia; sin embargo, la mediación que nos distancia de las experiencias de Brod actúa en complicidad con la ideología de Trachimbrod. En un universo donde las niñas y mujeres no son libres, ¿qué clase de agencia pueden reclamar? Bajo la luz de su construcción posmoderna y la integración de algunos elementos del realismo mágico, en *Everything Is Illuminated*, la *material rhetoric* posibilita denunciar (o al menos identificar) los huecos en el texto que le permiten a Brod una agencia a medias, una agencia que no es autónoma y que sólo le es otorgada cuando abraza las normas del pueblo.

Es hasta el capítulo “Falling in love 1934-1941”, alrededor de cien páginas después, que la violación es retomada y descrita con más detalles:

*You could shout, I suppose, but what would that accomplish? Everyone is doing their own shouting by the banks, shouting out of pleasure. Shout out of pleasure, Brod. Come on, you can do it. One little shout out of pleasure.*¹⁴

Please, she began to whimper. Sofiowka, please. I just want to go home, and I know that my father is waiting—

¹⁴ La estructura formal de la edición de *Everything Is Illuminated* que uso para mi análisis presenta los diálogos de los personajes en cursivas.

There you go again, you lying cunt! he hollered. *Haven't we had enough lying for one night already!*

What do you want? Brod cried.

He took a knife from his pocket and cut the shoulder straps of her mermaid suit.

She pulled the suit down around her ankles and off her feet, and then removed her panties.

She made sure, with the arm that wasn't held behind her back, that the tail didn't get muddy. (Foer 204-205)

Con el comportamiento de Sofiowka en mente, remito a los comentarios de Peter Kelet cuando el crítico señala que algunos violadores describen la violación como: “an attempt to assert voice in the face of his own devalued otherness . . . The rapist reconstitutes himself as a powerful sexual subject and constructs the woman as the oppressor who must be silenced and resisted—a version of the ‘blaming the victim’ narrative” (citado en Hesford 198). Sofiowka se justifica a sí mismo cuando culpa a la niña de trece años y la llama “you lying cunt”. No sólo está a punto de agredir sexualmente el cuerpo de Brod, sino que, por medio del lenguaje de *victim-blaming*,¹⁵ violenta la propia subjetividad de la muchacha. Así es como se manifiestan los códigos de culpa y autorreproche por parte de la víctima, los cuales explican la deferencia con la que ella se desnuda frente a su agresor. No obstante “this strategy is limited precisely because it does not rewrite the rape script of subject-to-object violence as one between two subjects” (Marcus citado en Hesford 201). La supuesta agencia de Brod al obedecer a su violador continúa negándole una condición de sujeto con autonomía. Brod hace lo que Sofiowka exige con la intención de evitar otras agresiones—quizás más severas, como la muerte—, pero la chica sigue siendo un mero objeto de

¹⁵ El término *victim blaming* se refiere a la actitud de culpar a la víctima por las agresiones que ha sufrido. Este comportamiento se ha perpetuado en gran medida a través de los mitos de violación (“Victim Blame”).

deseo sexual para un perverso degenerado.

Es importante señalar que la novela incluye alternativas para representar la violación de Brod y por eso encontramos dos narraciones distintas de la violencia sexual que sufre la muchacha: el primer momento es descrito desde el realismo mágico y el segundo presenta un carácter más realista. El narrador busca cómo representar la violación desde una perspectiva ética y, apelando a la configuración posmoderna del texto, no nos ofrece una única narrativa maestra que contiene el acto de violencia. Cuando encontramos dos fragmentos diferentes que intentan aproximarse a la violación, la novela emula también la repetición del trauma de la chica. Por lo tanto, incluir una narración no realista y una realista de la agresión sexual que vive Brod no significa una contradicción, sino una conciliación narrativa donde el texto ofrece dos representaciones diferentes de una misma experiencia violenta.

Cuando la niña de trece años regresa a casa desnuda para descubrir el cadáver de su padre y la mirada del ganador del concurso de Trachimday espiándola por la ventana, ella le grita cinco veces “*Go away!*” (Foer 205), pero el Kolker no hace caso a estas expresiones de rechazo:

Brod let her arms brush down her skin to her sides and turned to face the Kolker—the second time she’d shown her naked body in thirteen years of life.

Then you must do something for me, she said.

Sofiowka was found the next morning, swinging by the neck from the wooden bridge. His severed hands were hanging from strings tied to his feet, and across his chest was written, in Brod’s red lipstick: ANIMAL. (205)

La fantasía de venganza de Brod se materializa a manos del Kolker, pero encuentro ambivalente la condición de la agencia femenina. No es Brod la autora del asesinato de su agresor, sino que

recurre a un hombre para exhibir el cuerpo desnudo y humillado de Sofiowka como texto ante la mirada del pueblo. Podríamos interpretar que Brod gana autonomía al controlar a un personaje masculino para lidiar con su trauma; sin embargo, ella no es quien confronta de forma directa a su perpetrador. Esta mediación del acto vengativo podría entenderse, una vez más, como una privación de agencia para la figura femenina. En especial, porque el control que tiene la muchacha ante el hombre no tarda en deshacerse para reinscribir a Brod en una nueva dinámica de subyugación ante una instancia masculina. No obstante, encontrar un escenario de agencia para la muchacha resulta problemático: ¿Brod debería ser entonces la autora directa del asesinato? Convertir a una niña de trece años que acaba de ser violada en una asesina tampoco resuelve estos vacíos narrativos.

La novela nos revela que Brod y el Kolker se casaron después de ese primer encuentro. El hombre se convierte en una figura heroica que rescata a la chica y la protege, haciéndose cargo de ella después de la muerte de Yankel. El “protector” es quien controla su cuerpo, como si también la “protegiera” de su propia agencia o, en otras palabras, como si hubiera un intercambio entre la protección que proporciona el Kolker a cambio de la agencia de la niña. Brod, por su parte, nunca es un personaje independiente, siempre está sujeta a una imagen masculina, ya sea su padre, su violador o su marido. Como establece Hesford cuando analiza la cinta de Strosser: “the narrative of complicity and misguided violation [is] a repression of female versions of subjectivity in favor of a paternal narrative in which male desire and power controls female subjecthood” (200). De acuerdo con el discurso de Jonathan-autor, la personaje se regodea en su condición de esposa:

Each knew of how she had waited for the Kolker by the window every day . . . Like a blind woman learning language, she moved her fingers over the window, and like a blind

woman learning language, she felt liberated. The frame of the window was the walls of the prison that set her free. She loved what it felt like to wait for the Kolker, to be entirely dependent on him for her happiness, to be, as ridiculous as she had always thought it sounded, someone's wife. She loved her new vocabulary of simply loving something more than she loved her love for that thing, and the vulnerability that went along with living in the primary world. (Foer 121-122)

Brod se siente libre al estar encerrada en una casa, a la espera de la llegada del hombre. Abraza los atributos de su total dependencia de su esposo sin pensarlo. Brod no tiene agencia, su condición como personaje en esta sección sólo responde a sus deberes domésticos como ama de casa. Incluso se le priva del lenguaje; ciega y muda, disfruta su condición como sujeto vulnerable y dependiente. Peor aún es la manera como la chica traiciona los principios que alguna vez sostuvo para inscribirse en la misógina representación de la 'mujer' en su condición de esposa o, en palabras de Virginia Woolf, en su condición del *ángel del hogar*.

Una vez que el Kolker, a pesar de las negativas de Brod, comienza a trabajar en "the industrial flour mill, which had taken a shtetl member's life every year since it first opened" (44), la relación marital se deforma de modo alarmante. A pesar de que el hombre sobrevive con una hoja dentada del molino incrustada en su cráneo, su personalidad cambia y ahora muestra arrebatos violentos que descarga de manera exclusiva en su esposa. El pueblo no tarda en hacerse partícipe de la violencia marital entre Brod y el Kolker y comienza a esparcir rumores que denigran y culpan a la adolescente por las agresiones de las que es víctima:

The women of the shtetl were happy to see Brod suffer. Even after sixteen years, they still thought of her as a product of that terrible hole, because of which they could never see her

all at once, because of which they could never know and mother her, because of which they hated her. Rumors spread that the Kolker beat her because she was cold in bed (only two children to show after three years of marriage!) and couldn't manage a household with any competency. (129)

En este momento, el *shtetl* de Trachimbrod consume el trauma de Brod, la situación de violencia doméstica en la que está inscrita, y se deleita con el dolor de la muchacha. Los mismos personajes de la novela culpan a la chica y la etiquetan de 'fría' y de no saber tomar las riendas de su hogar. Si esto sucede en el plano horizontal del texto, ¿qué pasa con las reacciones de los lectores? Yaeger comenta que “[w]e return to the image itself as commodity. In groping or turning death into figures, writing is once more exposed as an act of commodification and consumption: a space where the death is converted into pleasure” (48). A pesar de que los fragmentos que cito de la novela de Foer no retratan una muerte, sí se refieren a una situación de violencia y, por lo tanto, de dolor. Si Trachimbrod no se inmuta al consumir el dolor de Brod, quizás nos corresponde a nosotros como lectores señalar las agresiones de su relación conyugal.

Como me he esforzado en demostrar, Brod es un personaje que está inscrita en incesantes marcos de violencia a lo largo de su vida. Desde que aparece en el pueblo, es objeto de fascinación para todos en su comunidad y es violada en su décimo tercer cumpleaños. La narración de su vida en la novela está construida a partir de la violencia que jamás la abandona y su matrimonio la sume, aún más, en su inescapable personificación de víctima. Continúo con el siguiente fragmento:

His condition worsened. In time, Brod could expect a sound beating every morning before the Kolker went to work—where he was able, to the bafflement of all doctors, to refrain

entirely from outbursts—and every late afternoon before dinner. He beat her in the kitchen in front of the pots and pans, in the living room in front of their two children, and in the pantry in front of the mirror in which they both watched. She never ran from his fists, but took them, went to them, certain that her bruises were not marks of violence, but violent love. (Foer 130)

La única afectada por los arrebatos agresivos del Kolker es Brod. La violencia doméstica de este matrimonio se convierte en una suerte de *espectáculo* para todos: para el pueblo, para sus hijos, para ellos mismos e, incluso, para los trastos de la cocina. Pero nadie se inmuta, no hay rastro de denuncia o preocupación por la integridad física y mental de la adolescente. Para evitar futuros abusos, Hesford comenta que la mujer “strategically assumes a deferential posture (a pattern common among victims of domestic violence). The victim’s agency emerges from her ability to mimic socially learned and acceptable female behavior: women learn how not to upset violent men” (201). Brod reproduce, entonces, la ideología de género que caracteriza a Trachimbrod y asume la responsabilidad de los arrebatos agresivos del Kolker: “*Because of me. It’s my fault*” (Foer 128). Hesford prosigue: “complicity, albeit a strategic performance, function[s] as a form of agency, as is often true in many other contexts, such as child abuse and sites of captivity. The rapist believes her, for her words reflect the familiar gendered script; [which the victim uses] for her own survival” (201). Lo único que la muchacha conoce son actitudes agresivas por parte de una autoridad masculina, a tal grado que se convence a sí misma de que los moretones en su cuerpo no son marcas de violencia, sino de un amor violento. Entonces, de acuerdo con la perspectiva de los personajes, Brod sólo puede reclamar agencia cuando, de manera performativa, utiliza los discursos ideológicos de su sociedad para sobrevivir. Volvemos al problema de ‘la

agencia a medias' que identifiqué con el caso de Sofiowka. Cuando Brod asume complicidad con la ideología de Trachimbrod, la cual dicta que ella misma es responsable de la violencia que sufre, esta agencia le permite sobrevivir dentro de la diégesis, pero no le concede autonomía ni subjetivación como personaje.

Aquí es pertinente incluir consideraciones narratológicas al respecto de las distintas perspectivas que entran en juego en *Everything Is Illuminated*. La crítica literaria Luz Aurora Pimentel identifica cuatro diferentes puntos de vista sobre el mundo dentro de un relato: la perspectiva del narrador, de los personajes, de la trama y de los lectores, pues “en un relato no sólo importa la cantidad de información que se nos ofrezca, mucho de la significación depende de la *calidad* de esa información; es decir los grados de limitación, distorsión y confiabilidad a los que se le somete” (95). Agrupa estos distintos puntos de vista en siete planos: espaciotemporal, cognitivo, afectivo, perceptual, ideológico, ético y estilístico, los cuales constituyen la tematización de la perspectiva (97). Para este capítulo me concentro en la diferencia entre la perspectiva del narrador y la de los personajes de la novela de Jonathan, pues la voz del Jonathan-narrador nos ofrece cierto grado de simpatía para con Brod, cuando juzga o califica las acciones e ideologías de los personajes que encontramos en Trachimbrod. Jonathan es un narrador omnisciente que se presenta a través de la primera persona, pues es capaz de acceder a la consciencia de todos sus personajes, pero privilegia una focalización con Brod. Esta focalización apela a los ecos de la construcción mítica de su novela, donde Jonathan pretende rastrear los orígenes de su muy-lejana-y-muy-sola-abuela para explorar su propia identidad.

Así, cuando Jonathan como narrador califica a los hombres del *shtetl* como delirantes y a las mujeres como seres llenos de odio y envidia (Foer 77), manifiesta un juicio contrario a la

moral de la comunidad de Trachimbrod que ha venido dominando la narración. Son los personajes quienes califican a la adolescente de frígida, al tener sólo dos hijos después de tres años de matrimonio, y de ser incompetente para tomar las riendas de su hogar (129), así como es Brod quien interpreta su violencia marital como gestos de amor violento (130). Pimentel establece que en un relato con un narrador omnisciente, su perspectiva “es independiente a la de los personajes, en ocasiones es incluso antagónica. La individualidad de su punto de vista se va conformando por los juicios y opiniones que sobre las acciones de los personajes el narrador expresa abiertamente” (101). En el caso de Jonathan-narrador, él juzga la ideología de los personajes de Trachimbrod para establecer una distancia crítica al respecto de la situación de Brod. En el fragmento que cité anteriormente “The frame of the window was the walls of the *prison* that set her free. She loved what it felt like to wait for the Kolker, to be entirely dependent on him for her happiness, to be, as ridiculous as she had always thought it sounded, someone’s wife” (Foer 122), podemos observar que Brod es quien admite la ideología de su comunidad al disfrutar sentirse enteramente dependiente de su esposo, pero la perspectiva del narrador se deja entrever con la palabra *prisión*. Para Jonathan, la muchacha está atrapada y encerrada dentro de la ideología de un *shtetl* del siglo XIX.

Entre las cartas que Alexander le envía a Jonathan, encontramos comentarios como “*Per your novel, I have been very dispirited for Brod. She is a good person in a bad world. Everyone is lying to her*” (Foer 103) y “*If I could utter a proposal, please allow Brod to be happy. Please. Is this such an impossible thing?*” (143). Éstas son las únicas instancias cuando un personaje en el texto de Foer hace un comentario sobre la condición de Brod. Yaeger establece que ciertas “narratives seek an infusion of pleasure by instigating a powerful and satisfying ‘out-sourcing’ of

pain —an observation based on the self-gratifying cling-ons of late commodity culture” (47). En su labor como crítico, Alex revela sus inquietudes como lector y enuncia la situación de violencia que vive la muchacha, pero a Brod no se le da ningún lugar en el discurso. La novela de Foer se esfuerza en encontrar alternativas ante la irrepresentabilidad de un trauma tal como el Holocausto, pero falla en ofrecerle un lugar de enunciación a sus personajes femeninos. La manera como las niñas y mujeres son descritas se siente, en varias ocasiones, gratuita,¹⁶ al sumirlas en el silencio de sus experiencias violentas. Consumimos el dolor de estas personajes, pero no encontramos escenarios donde ellas puedan redefinirse y denunciar, o incluso referirse a sus propios sufrimientos. Aunque el texto nos ofrezca matices que se preocupan por la situación de Brod, la mirada masculina persiste, pues tanto Alexander como Jonathan-narrador formulan esta crítica desde su condición como hombres.

Brod encarna, pues, lo que Teresa De Laurentis define como *the nonbeing of woman*: un espectáculo del que hablan, que no puede responder, alguien a quien miran, que no puede ver, alguien simultáneamente atrapada en el discurso y carente de éste. En este capítulo identifiqué escenarios en *Everything Is Illuminated* en donde los débiles y resignados intentos de Brod por reclamar un sentido de agencia no consiguen otorgarle la autonomía de un personaje en control tanto de su subjetividad como de su cuerpo. El cuerpo de la chica se ve con frecuencia violentado y violado por figuras de autoridad masculinas; estas figuras, al penetrar el cuerpo de Brod, escriben e inscriben en él una ideología de género que condena al cuerpo-mujer a la sumisión y al

¹⁶ Un ejemplo de esta gratuidad podría ser el siguiente fragmento de *The Book of Recurrent Dreams*: “4:512 — *The dream of sex without pain*. I dreamt four nights ago of clock hands descending from the universe like rain, of the moon as a green eye, of mirrors and insects, of a love that never withdrew. It was not the feeling of completeness that I so needed, but the feeling of not being empty. This dream ended when I felt my husband enter me” (Foer 37). Para las mujeres de Trachimbrod, la idea del sexo sin dolor sólo es alcanzable por medio de los sueños y termina cuando el acto copulativo se manifiesta en el plano de lo tangible. Incluso en los sueños, ellas no logran sentir una totalidad, sino que se satisfacen con evadir la sensación de vacío.

silencio. Esta ideología no sólo existe en el íntimo ámbito de lo privado, sino que se inserta en la esfera pública: la vida doméstica de Brod es de dominio popular para Trachimbrod y también su principal fuente de entretenimiento.

En esencia, Brod es un cuerpo solitario en exhibición ininterrumpida; un cuerpo mancillado y ultrajado. Los personajes del texto, por medio de un lenguaje que perpetúa una cultura de *victim-blaming*, se esfuerzan por privar a la muchacha de un lugar discursivo donde pueda enunciar los sentires de su propio cuerpo. La novela no le ofrece a Brod un escenario donde su cuerpo, su historia y su destino sean *suyos*, pero presenta dos alternativas narrativas ante la representación de la violación de la muchacha, la primera mención recurre a lo maravilloso y la segunda a lo realista. Aún más, es preciso insistir en que Brod no es un personaje femenino genérico: es una *niña*, una adolescente: no una mujer. Dos personajes se preocupan por la muchacha, Yankel y Alexander, pero ya sea en silencio o desde una mediación crítica distante. Incluso Jonathan como narrador no es capaz de revertir la condición de la adolescente aunque nos ofrezca matices en su representación. La novela no encierra a Brod en círculos de violencia, sino que narra cómo su sociedad es quien la condena a un contexto profundamente agresivo. El texto devora el cuerpo de la chica, pero propongo una lectura que se preocupa por la subjetividad y autonomía del personaje como un producto cultural y que problematiza el modo como sus experiencias de violencia son representadas. En el siguiente capítulo analizo la figura femenina como portadora de un discurso mnemónico y abordo las implicaciones éticas que surgen al encarar el dolor de otros y las maneras como el género interactúa con la transmisión de la memoria.

Capítulo II

Género, memoria y transmisión: violencia hacia la figura femenina como portadora de un discurso mnemónico

Theorizing cultural memory through the lens of feminism does not merely foreground the dynamics of gender and power. It also applies feminist modes of questioning to the analysis of cultural recall and forgetting.

Marianne Hirsch y Valerie Smith. "Feminist and Cultural Memory".

Los estudios sobre la memoria tuvieron un apogeo importante durante la década de los ochenta. Los académicos Michael Rossington y Anne Whitehead trazan un recorrido crítico de las distintas aproximaciones a la memoria y se centran, por un lado, en comprender su función dentro de la consciencia que los humanos tienen de sí mismos, pues "memory plays a significant role in personal identity" (2). Por otro lado, relacionan el '*memory boom*' de hace dos décadas con las posturas posmodernas que se enfocaban "on the perception that it was no longer possible for the historical past to be retrieved, that the acceleration and commodification of history had resulted in amnesia or, at least, an ideologically motivated recuperation of the past" (5).¹⁷ Cabe resaltar que una gran problemática teórica de la memoria es su esencial susceptibilidad a la distorsión.¹⁸ A raíz de estas consideraciones, los estudios sobre la memoria se vieron principalmente contenidos en las categorías del síndrome de memoria falsa (FMS), los estudios del Holocausto, el poscolonialismo y el posestructuralismo. Ya que *Everything Is Illuminated* es una novela que aborda los problemas de la irrepresentabilidad del trauma judío después del genocidio durante la

¹⁷ Lyotard considera que el posmodernismo se caracteriza por una incredulidad ante las estructuras dominantes (o "master narratives") —tales como el arte, el mito o la historia—, con el objetivo de desafiar las concepciones uniformes y totalizantes de la cultura. Así, Hutcheon apunta que "[p]ostmodernist contradictory art still installs [the humanist separation of art and life (or human imagination and order *versus* chaos and disorder)], but it then uses it to demystify our everyday processes of structuring chaos, of imparting or assigning meaning" (7).

¹⁸ De acuerdo con la *Encyclopedia of Neuroscience* editada por Springer: "memory undergoes typical transformation over time including omissions, deletions and distortions. . . A partial list of [memory distortion] techniques includes misinformation, outcome information, semantic relatedness, suggestion, imagination, and more subtle manipulations such as subliminal repetition and unscrambling. Each of these techniques reveals the inherent fallibility of memory" (2325-2326).

Segunda Guerra Mundial, me concentro en los postulados que proponen los estudios del Holocausto.

En este sentido, la importancia del testimonio y el trauma radica en que “the centrality of memory was emphasised in the first instance by survivors themselves” (7).¹⁹ Asimismo, conforme los hijos de los sobrevivientes se convirtieron en adultos, comenzaron a preguntarse si el trauma del Holocausto podría ser heredado a la generación subsecuente. Marianne Hirsch, por ejemplo, es una de las críticas más importantes que teoriza las implicaciones de la transmisibilidad de un trauma a las siguientes generaciones de sobrevivientes. Ella acuña el término *posmemoria* y establece que su función es “to describe the ways in which individuals can be haunted by a past that they have not experienced personally but which has, somehow, been ‘transferred’ to them, often unconsciously, by family members” (7). Jonathan Safran Foer es un escritor que se inserta en la corriente de la tercera generación con su novela *Everything Is Illuminated*. La trama de tintes autobiográficos sigue a Jonathan, un hombre judío estadounidense que viaja a Ucrania para encontrar Trachimbrod, el pueblo del que su abuelo, Safran, escapó durante el exterminio nazi de la Segunda Guerra Mundial. La única pista que tienen los personajes —Alexander, su abuelo y Jonathan— para encontrar el *shtetl* es una fotografía donde un joven Safran aparece al lado de una muchacha que pudo o no llamarse Augustine y que pudo o no haber ayudado al abuelo de Jonathan a escapar del Holocausto.

Ahora, la perspectiva de género se inserta en los estudios de memoria para analizar el funcionamiento que la diferencia de género tiene dentro de las dinámicas de poder. Kate

¹⁹ Para este proyecto de titulación entiendo al *trauma* como una violencia que se experimenta, pero que no se sabe procesar. Mientras que por *testimonio* me refiero a las posibilidades y la necesidad de elaboración de una experiencia por medio de la narración. Estas instancias tradicionales de la teoría de la memoria se relacionan con el análisis que hago desde una perspectiva de género en el Capítulo III, sobre el dolor ante una experiencia límite que parece inenarrable.

Chedgzoy señala que “because memory is crucial to understanding oneself as a social subject, gender is inevitably at the heart of its workings” (citada en Rossington y Whitehead 216). Así, una de las preocupaciones de la crítica feminista ante los estudios de memoria es problematizar la forma como la mujer recuerda y es recordada. Por su parte, Hirsch alude al término *cultural memory* de Paul Connerton, definido como “an act in the present by which individuals and groups constitute their identities by recalling a shared past on the basis of common, and therefore often contested, norms, conventions and practices” (Hirsch y Smith 5). Siempre mediada, la memoria cultural es producto de experiencias fragmentadas, ya sean individuales o colectivas. Más aún, “gender is an inescapable dimension of different power relations, and cultural memory is always about the distribution of and contested claims to power” (6). Así, frente a una instancia de memoria cultural, en la que un grupo de personas comparte rasgos definitivos para sus propias subjetivaciones, es necesario analizar el papel que juega el género para que un individuo se entienda como un sujeto social.

En *Everything Is Illuminated*, la experiencia del Holocausto está contenida de mayor manera en la novela de Alexander:²⁰ particularmente en el momento en el que Alex, el abuelo y Jonathan encuentran a Lista, a quien deciden entender como el objetivo de su viaje y nombrarla Augustine. Lista les comparte su testimonio y narra cómo los soldados alemanes obligaron a los judíos de Trachimbrod a escupir sobre la Torah, de lo contrario matarían a sus familias frente a ellos. Todos los miembros del *shtetl* obedecen las violentas instrucciones del régimen nazi, excepto su padre, por ello la madre, la hermana menor y el sobrino no nacido de Lista son

²⁰ Puedo pensar en los recuerdos que el abuelo Perchov narra al respecto de su amigo Herschel y en ciertos pasajes de la historia de Safran, dentro la novela de Jonathan, que también describen el Holocausto; sin embargo, prescindo de ellos para el análisis de este capítulo, dado que no presentan una violación sexual. No obstante, retomo algunos momentos de la narrativa de Safran en la siguiente sección de mi tesina.

asesinados. En este capítulo de mi investigación analizo las instancias de violencia contenidas en el trauma de Lista a partir de tres perspectivas: las implicaciones que surgen al exigirle a alguien su testimonio, cómo entender el género a partir de una experiencia de trauma y la ambivalencia ética ante el concepto de la posmemoria. Jonathan y Alexander, por medio de la apropiación, se sirven del discurso mnemónico de Lista para asignarle un sentido a su viaje, sin preocuparse por el dolor de la mujer, convirtiendo su testimonio en productos de consumo que,²¹ a su vez, perpetúan la transmisión de la memoria.²²

En las primeras páginas de la novela, dentro de la línea narrativa que contiene las cartas que Alexander le envía a Jonathan, encontramos que la búsqueda que emprenden los tres personajes masculinos está condenada a fracasar: *“I must eat a slice of humble pie for not finding Augustine, but you clutch how rigid it was”* (Foer 23). La única guía que tienen Alex, el abuelo y Jonathan para hallar el *shtetl* de Trachimbrod es una fotografía de una muchacha de quien los tres se enamoran, *“I took the photograph of Augustine with me. I must confess to you that I examine it very recurrent, and persevere to think about what you said about falling in love with her. She is beautiful, you are correct”* (53). Augustine es, entonces, un símbolo que posiciona a los tres hombres en una búsqueda romántica por encontrar a un objeto amado que no está presente en la novela. Cuando encuentran a la única sobreviviente de Trachimbrod, Lista, los tres hombres se afanan por nombrarla Augustine, con la intención de darle un sentido tanto a su búsqueda

²¹ Como profundizo más adelante, la narración de Lista es cosificada y consumida por Jonathan y Alexander en su labor de autores, cuando se sirven de la experiencia de la mujer para incorporarla en sus respectivas novelas.

²² Esto remite a la paradoja posmoderna que Hutcheon identifica en la metaficción historiográfica, cuando apunta que ésta: *“incorporates [the domains of literature, history and theory]: that is, its theoretical self-awareness of history and fiction as human constructs (historiographic metafiction) is made the grounds for its rethinking and reworking of the forms and contents of the past”* (5).

romántica como al exterminio judío durante la Segunda Guerra Mundial.²³ Lista, por su parte, es un cuerpo débil, frágil y en decadencia; de acuerdo con la descripción de Alex: “She smiled as I became proximal to her, and I could see that she did not have any teeth. Her hairs were white, her skin had brown marks, and her eyes were blue. She was not so much of a woman, and what I signify here is that she was very fragile, and appeared as if she could be obliterated with one finger” (116). Lista no es entendida como una mujer en un sentido pleno dentro del texto, sino como una representación desdibujada, casi incorpórea. Las descripciones de su persona nos remiten a la caracterización de Brod misma, analizada en el capítulo anterior, y su personaje representa lo que sobrevive del *shtetl* de Trachimbrod: una alegoría cansada,²⁴ en soledad y a punto de desaparecer.

En el fragmento donde Alex encuentra a Lista, él tiene que insistir más de diez veces en su pregunta para que la mujer decida compartir su testimonio:

Then I remembered that I had taken the photograph of Augustine, and although I do not know what it was that coerced me to feel that I should, I rotated back around and displayed the photograph to the woman.

‘Have you ever witnessed anyone in this photograph?’ . . .

‘No,’ she said, but in her no I was certain that I could hear, Please persevere. Inquire me again. So I did. . .

²³ Lo que quiero decir con esto es que, como *Everything Is Illuminated* se enfoca en cuestionar los modelos de representación del Holocausto, la novela se esfuerza en abordar las implicaciones que esta experiencia saca a la luz en generaciones que no estuvieron involucradas, v. gr. Jonathan y Alexander. Ahora, como Augustine simboliza el objetivo ulterior de la búsqueda por los orígenes de la familia de Jonathan, el texto la convierte en un artificio alegórico para entender el genocidio judío.

²⁴ Entiendo el término *alegoría* de acuerdo con la definición de *The Oxford Anthology of English Literature*: “[I]terally ‘other reading’; originally a way of interpreting a narrative or other text in order to extract a more general, or less literal, meaning from it” (2313).

‘Have you ever witnessed anyone in the photograph?’ I inquired, and I felt cruel, I felt like an awful person, but I was certain that I was performing the right thing.

‘No,’ she said, ‘I have not. They all look like strangers.’

I periled everything.

‘Has anyone in this photograph ever witnessed you?’

Another tear descended.

‘I have been waiting for you for so long.’ (117-118)

Este fragmento nos revela la manera como los personajes masculinos acceden al testimonio traumático de Lista, tras una insistencia que se manifiesta cruel. Alexander tiene que reformular la pregunta ‘Have you ever witnessed anyone in the photograph?’, en ‘Has anyone in this photograph ever witnessed you?’, para obtener el relato que contiene el dolor de la mujer. La nueva pregunta supone un movimiento que retrata a Lista, no como un sujeto con agencia, sino como una voz con un relato mnemónico: en su testimonio, ella no importa como persona que también vivió el trauma, sólo es la voz narrativa que hace un recuento de los hechos. Esta distancia es necesaria para que ella comparta su experiencia. A su vez, los pensamientos de Alex que acompañan la narración actúan como una apología forzada que pretende justificar su insistencia por conocer qué fue lo que pasó con Trachimbrod, al tiempo que silencia los afectos de la mujer. De tal modo, dentro de la novela, revivir una experiencia de dolor ajeno es *la acción correcta* para que los tres personajes masculinos satisfagan sus deseos epistemológicos y su viaje tenga una resolución.

El deseo ya no sólo es de Jonathan; Alex y su abuelo se han involucrado lo suficiente como para que el fin común que persiguen justifique sus medios de acceso al testimonio. Uno de

los capítulos titulados “Falling in Love” narra el episodio dentro de la casa de Lista. Pronto nos damos cuenta de que la mujer vive entre memorias, innumerables cajas apiladas y categorizadas con etiquetas que van desde ‘relojes e invierno’ hasta ‘polvo’ (147).²⁵ Al hablar con ella, Alex escribe: “She was so beautiful, like someone you will never meet, but always dream of meeting, like someone who is too good for you” (149), para señalar cómo los tres hombres perciben a Lista desde el amor romántico y más como una alegoría que como una persona real. El abuelo incluso le ofrece una vida nueva en Odessa: “Augustine . . . we can save you from all this’ . . . ‘Who is Augustine?’ she asked . . . ‘This is you,’ Grandfather said, putting his finger under her face in the photograph. ‘Here. You are the girl.’ Augustine moved her head to say, No, this is not me, I am not her.” (150-151).

Para analizar este fragmento, recorro al término *fetichismo narrativo* del académico Eric Santner. De acuerdo con la tradición psicoanalítica, el duelo “is a process of elaborating and integrating the reality of loss or traumatic shock by remembering and repeating it in symbolically and dialogically mediated doses; it is a process of translating, groping and figuring loss” (Santner 214). En oposición, el fetichismo narrativo:

is the way an inability or refusal to mourn employs traumatic events; it is a strategy of undoing, in fantasy, the need for mourning by simulating a condition of intactness, typically by situating the site and origin of loss elsewhere. Narrative fetishism releases one from the burden of having to reconstitute one’s self-identity under ‘post-traumatic’ conditions; in narrative fetishism, the ‘post’ is indefinitely postponed. (214)

Los tres hombres de la novela enfrentan una situación de duelo que inicia con Jonathan y encuentra una expresión en los Perchov. Los personajes se esfuerzan tanto por completar su

²⁵ Aludo de nuevo a este momento de la novela en el siguiente capítulo de mi investigación.

búsqueda que se rehúsan a aceptar la ausencia de resolución. Desplazan el duelo que significa no encontrar a Augustine, Trachimbrod o un sentido al trauma, a la figura de Lista, borrando su subjetividad femenina: “And then I remembered that I did not know this woman’s name. I persevered to think of her as Augustine, because like Grandfather, I could not stop desiring that she was Augustine” (Foer 154). No obstante, Lista configura su identidad narrativa al extender su testimonio, su memoria, aun a pesar de que los personajes masculinos le nieguen su nombre. Es hasta el final del encuentro con la mujer —casi cien páginas después de que la novela nos la introduce como personaje— que el texto revela su verdadero nombre: “‘May I ask a question?’ I asked. ‘Of course,’ she said. ‘I am Sasha, as you know, and he is Jonathan, and the bitch is Sammy Davis, Junior, Junior, and he, Grandfather, is Alex. Who are you?’ She was silent for a moment. ‘Lista,’ she said” (193). Después del silencio de su vida, después de compartir su trauma, Lista enuncia su identidad. Pero cabe considerar la siguiente pregunta: ¿Lista se nombra gracias a la oportunidad de compartir su trauma, o lo hace porque nadie se lo preguntó antes? Como si su identidad fuera una idea tardía o una simple ocurrencia para los personajes masculinos, tanto Jonathan como Alexander incorporan el nombre de Lista en sus respectivas narraciones,²⁶ sin problematizar o detenerse a pensar en lo que significaron para ella las experiencias que vivió. La novela, al preocuparse por la irrepresentabilidad del Holocausto, busca formas alternativas de encontrarle un sentido al trauma, pero no siempre existen respuestas concretas y definitivas a situaciones límite.

Jonathan le pide a Alexander “Ask her to tell us everything” (148) porque él no puede

²⁶ Encontramos a Lista, dentro de la novela de Jonathan, en las secciones que describen a Safran. En esta línea narrativa, Lista es personificada como una de las 132 amantes del muchacho: “Two years and sixty-eight lovers later, Safran understood that the tears of blood left on Lista’s sheets were virginal tears. He remembered the circumstances of the death of her soon to be husband . . . making Lista a widow only in spirit, before the marriage could be consummated, before she could bleed for him” (Foer 172).

comunicarse en ucraniano con Lista. Ante su labor como traductor, Alex le confiesa a Jonathan: “You cannot know how it felt to have to hear these things and then repeat them, because when I repeated them, I felt like I was making them new again” (185). Aquí entran en juego varias instancias de mediación: primero, como lectores, estamos en una posición similar a la de Jonathan, pues necesitamos de la traducción de Alex para conocer el relato de Lista, que a su vez remite al trauma de su hermana mayor. Es pertinente considerar en estos momentos la lectura del académico Phillippe Codde, quien propone que la presencia de la hermana de Lista es un artificio del que se sirve la mujer para desplazar la responsabilidad de asumir su experiencia traumática.²⁷ El Holocausto se nos presenta, entonces, a partir de una distancia considerable, nunca de manera directa. A continuación presento el fragmento que describe el acto de agresión sexual, después de que los soldados alemanes han asesinado a la esposa e hija menor del padre de Lista:

They tore the dress of my older sister. She was pregnant and had a big belly . . . They pulled down her panties, and one of the men put the end of the gun in her place, and the others laughed so hard, I remember the laughing always. *Spit*, the General said to my father, *spit or no more baby* . . . He turned his head, and they shot my sister in her place. . . But my sister did not die. So they held the gun in her mouth while she was on the ground crying and screaming, and with her hands on her place, which was making so much blood. *Spit*, the General said, *or we will not shoot her. Please*, my father said, *not like this. Spit*, he said, *or we will let her lie here in this pain and die across time.* ‘Did he?’ ‘No. He did not spit.’ ‘And?’ ‘And they did not shoot her.’ ‘Why?’ I asked. ‘Why did he not spit? He was so religious?’ ‘No,’ she said, ‘he did not believe in God.’ . . . ‘He put

²⁷ Analizo esta consideración con mayor profundidad en el siguiente capítulo.

the gun against my father's head. *Spit*, the General said, *and we will kill you.*' 'And?' Grandfather asked. 'And he spit.' (187)

La integridad del cuerpo femenino en este momento es propiedad del hombre, del patriarca. Las decisiones que el padre de Lista toma se proyectan en los cuerpos de las mujeres de su familia.

Cuando la académica Elaine Scarry teoriza la estructura de la tortura, su relación con el cuerpo y la voz y las dinámicas de poder en las que torturador y torturado se inscriben, establece que el cuerpo funciona, pues, como el *locus* del dolor, mientras que la voz como el *locus* del poder. Scarry comenta que el dolor "is a pure physical experience of negation, an immediate sensory rendering of 'against,' of something being against one, and of something one must be against" ("The Structure of Torture" 52). Así, cuando el cuerpo se convierte en la fuente de agonía, existe una disociación entre éste y la subjetividad de la persona torturada. Esto da lugar a una sensación de autotraición, 'mi cuerpo me está lastimando' o 'mi cuerpo es mi enemigo'. La dialéctica que el torturador impone es la de convertir tanto el cuerpo como la voz del torturado en armas que atenten contra ellos, con el objetivo de hacer que el cuerpo esté "emphatically and crushingly *present* by destroying it, and [to make] the voice *absent* by destroying it" (49). El cuerpo en cuestión en estos momentos de mi análisis es el de la hermana de Lista, un cuerpo que ni siquiera tiene nombre. A su vez, este cuerpo contiene la promesa de una próxima generación dentro de su vientre, lo que le añade una vuelta de tuerca incluso más cruel a la violación que perpetran los soldados nazis. No obstante, es urgente considerar que la tortura que sufre la hermana de Lista ni siquiera está dirigida contra ella, sino contra su padre; el cuerpo-mujer es una herramienta para torturar a un sujeto masculino. En efecto, el acto de tortura potencializa al cuerpo-mujer por medio del dolor para destruir la voz del patriarca.

Otras dos cualidades del dolor que identifica Scarry son su capacidad para destruir el lenguaje y para traducirse en una insignia de poder. Dado que el dolor disuelve los límites entre lo interno y lo externo, existe una fusión casi obscena entre el ámbito público y el privado: “It brings with it all the solitude of absolute privacy with none of its safety, all the self-exposure of the utterly public with none of its possibility for camaraderie or shared experience” (53).

Encontramos estos elementos en la novela conforme el testimonio de Lista continúa:

‘My sister, I told you, was not dead. They left her there on the ground after they shot her in her place. She started to crawl away. She could not use her legs, but she pulled herself with her hands and arms. She left a line of blood behind her, and was afraid that they would find her with this . . . They stood and laughed while she crawled away. I remember exactly what the laughing sounded like. It was like’—she laughed into the darkness—‘HA HA HA HA HA HA HA HA HA HA HA HA HA HA.’ (Foer 187)

La hermana de Lista es humillada públicamente cuando el soldado inserta la pistola en sus genitales y asesina al bebé en gestación; su violación es un espectáculo que todos observan y del que los soldados se burlan sin reservas. Scarry establece que “at least for the duration of this obscene and pathetic drama, it is not the pain but the regime that is incontestably real, not the pain but the regime that is total, not the pain but the regime that is able to eclipse all else, not the pain but the regime that is able to dissolve the world” (56). El régimen nazi es real, total y disuelve al universo textual en este episodio. Además, cuando el dolor es tan profundo, “the coherence of complaint is displaced by the sounds anterior to learned language” (54). El texto nos comparte los gritos de agonía de la mujer embarazada y los contrasta con las risas de los militares: el lenguaje del opresor también se convierte en un sonido, en signos prelingüísticos,

cuyos ecos resuenan con mayor fuerza que los gritos de su hermana en la memoria de Lista. Así, el íntimo dolor que sufre el cuerpo de la mujer es exhibido como la insignia del régimen opresor e incluso pareciera que la narración de Lista contribuye a este régimen de dolor al momento de narrarlo y, hasta cierto punto, revivirlo. En ningún momento entramos en contacto con las palabras de la mujer, el texto la priva de lenguaje, aunque no de su capacidad para emitir sonidos. Las carcajadas de los perpetradores no nos dejan conocer su trauma, pues con esa risa sólo se comunican entre ellos. La perspectiva de género nos permite preguntarnos dos cosas, ¿cómo es que la hermana de Lista es recordada? y ¿cómo es que la única sobreviviente de Trachimbrod accede a sus propios recuerdos?

Para Scarry, el testimonio le devuelve al sujeto torturado la capacidad del discurso, con el objetivo de restaurar su voz. La simpatía juega un papel importante, pues:

in acknowledging and expressing another person's pain, or in articulating one of his nonbodily concerns while he is unable to, one human being who is well and free willingly turns himself into an image of the other's psychic or sentient claims, an image existing in the space outside the sufferer's body, projected out into the world and held there intact by that person's powers until the sufferer himself regains his own powers of self-extension.

(50)

No obstante, es necesario cuestionar la ambivalencia ética que surge cuando este 'cuerpo libre' comienza a apropiarse del dolor del cuerpo torturado.²⁸ *Everything Is Illuminated* nos ofrece tres cuerpos libres y masculinos que escuchan sobre la tortura y violación de un cuerpo femenino; por cuestiones de extensión, me centro sólo en las reacciones de Jonathan y Alexander: "I don't want

²⁸ Entiendo al 'cuerpo libre' sólo en función de aquel que no es el 'cuerpo torturado'.

to hear any more,' the hero said, so it was at this point that I ceased translating. (Jonathan, if you still do not want to know the rest, do not read this. But if you do persevere, do not do so for curiosity. That is not a good enough reason.). . . The hero was several meters distant, placing dirt in a plastic bag, which is called a Ziploc” (Foer 186-187). Jonathan exige conocer lo que sucedió en el pueblo de su abuelo, pero cuando la violencia comienza a sentirse real, *nueva otra vez*, se abstiene de continuar escuchando. Jonathan no se responsabiliza frente al testimonio de Lista ni le ofrece a la mujer un escenario donde ella pueda reconfigurarse. Regreso a la idea de fetichismo narrativo: Jonathan no enfrenta la etapa reconstructiva del duelo, sino que la posterga de modo indefinido y opta por recoger tierra de lo que alguna vez fue el *shtetl*, lo cual hace eco a las cajas que la mujer guarda en su hogar. Alex, en cambio, actúa de otro modo, se preocupa por el destino del relato de Lista: para él, la curiosidad no es razón suficiente para consumir una experiencia de trauma. Al igual que en el caso de Brod, sólo Alex se preocupa por el bienestar de la mujer en cuestión y él es el único que *escucha* el nombre de Lista.

El teórico cultural Jan Verwoert y la crítica Patricia Yaeger cuestionan los impactos éticos que surgen ante una aproximación crítica a cuerpos muertos presentes en los textos;²⁹ Verwoert lo hace con base en su concepto de apropiación, mientras que Yaeger problematiza el consumo y la cosificación del dolor. Verwoert replantea el concepto artístico de la *apropiación* para combatir el consumo compulsivo y fetichista de experiencias atemporales que caracteriza a la era posmoderna. El tema del Holocausto ha sido apropiado por artistas incontables veces, lo que evidencia la forma como el arte revisita sucesos históricos y los inscribe en temporalidades diferentes. La cuestión radica, pues, en usar la apropiación de manera responsable: “performing

²⁹ Ambos académicos sustentan sus formulaciones a partir del famoso tratado del filósofo francés Jacques Derrida, *Espectros de Marx* (1993).

the unresolved by staging objects, images or allegories that invoke the ghosts of unclosed histories in a way that allows them to appear as ghosts and reveal the nature of the ambiguous presence” (Verwoert 7). Cuando estamos frente a los fantasmas de la apropiación, no basta con inspeccionarlos, sino que debemos entablar un diálogo con ellos que nos permita conocer los problemas irresueltos de sus contextos y, a su vez, nutrir nuestra propia temporalidad con la suya.

Por su parte, Yaeger entiende los cuerpos con experiencias de tortura como fantasmas o espectros que no tienen la capacidad de responder, entonces: “[t]o cope with the subject’s silence, the critic must burrow figures that permit the reading of this body as a text, ‘a valuable approach.’ (But valuable for whom? Who profits when someone else’s body is turned into a set of tropes to be perused as an academic commodity? Even silence can become a surplus value the reader can reap)” (Yaeger 33). Ante el murmullo de estos cuerpos sin voz, “[t]he writer needs to stutter here, to explore the possibility that these incarcerated men and women might experience their ‘texting’ as posthumous harm, might not consent to the critic’s own figurations” (46). Convertir el cuerpo en texto es una estrategia narrativa común, pero no deberíamos desviar nuestras críticas del dolor humano que conlleva la muerte, la tortura o las situaciones de violencia, tales como la violación sexual. Cuando desenterramos cuerpos muertos, tenemos la tarea ética de escucharlos y ofrecerles un lugar de enunciación, no podemos sólo apropiarnos del dolor de otros sin respetar la multiplicidad de problemáticas irresueltas que salen a la luz de la mano del sufrimiento. El héroe de la novela de Alexander en *Everything Is Illuminated* no establece un diálogo con el espectro de la hermana de Lista; el cuerpo torturado de esta mujer no es sólo un recuerdo inscrito en el presente textual por medio de instancias narrativas, sino una expresión de violencia que demanda ser problematizada.

Como respuesta a estos cuestionamientos éticos, la posmemoria describe la relación que existe entre los recuerdos de quienes sobrevivieron una experiencia de trauma colectivo o cultural y cómo estas personas condicionan la experiencia de las generaciones subsecuentes. Hirsch establece que estas experiencias “were transmitted to them so deeply and affectively as to *seem* to constitute memories in their own right. Postmemory’s connection to the past is thus not actually mediated by recall but by imaginative investment, projection, and creation” (4). Para las posgeneraciones, los recuerdos de sus antepasados están tan presentes dentro de la configuración de su propia identidad, que terminan por asimilar y entender dichas memorias como suyas. La transmisión es, entonces, la contribución de la posmemoria, pues ésta:

strives to reactivate and reembody more distant social / national and archival / cultural memorial structures by reinvesting them with resonant individual and familial forms of mediation and aesthetic expression. Thus less directly affected participants can become engaged in the generation of postmemory which can thus persist even after all participants and even their familial descendants are gone. (8)

Autores cuyos familiares sobrevivieron una experiencia límite se apropian de recuerdos que no son suyos para explorar cómo un trauma pasado continúa actuando en *su* presente, asimismo, ofrecen sus creaciones ficticias a personas aún menos involucradas con la intención de combatir el olvido y el silencio frente al dolor de sus antepasados.

Encontramos estas dinámicas en el microcosmos de *Everything Is Illuminated*. Jonathan encarna la posgeneración: a través de su contexto familiar entra en contacto con el trauma de su abuelo Safran y, a pesar de jamás haberlo conocido, pues el hombre murió poco después de escapar del genocidio y llegar a Estados Unidos, Jonathan decide viajar a Europa para

aproximarse al espectro de su abuelo. En un segundo nivel, Alexander, alguien aparentemente desentendido del trauma judío,³⁰ tras su primer trato con Jonathan, empieza a interesarse y preocuparse por el Holocausto y el viaje le permite descubrir aristas que comienzan a perfilar e incentivar su propia condición subjetiva. Podemos pensar que nosotros como lectores nos encontramos en el tercer nivel de transmisión que plantea la dinámica de la posmemoria en la novela de Foer, pues existe la posibilidad de que, al entrar contacto con la novela, nos sensibilicemos ante los acontecimientos históricos que ésta aborda desde un plano ficticio.

Todavía cabe señalar la importancia de la perspectiva de género, pues: “[f]amiliar and, indeed, feminine tropes rebuild and reembody a connection that is disappearing and thus gender becomes a powerful idiom of remembrance in the face of detachment and forgetting” (20). La familia y lo femenino a menudo funcionan como estrategias narrativas para aludir a lo íntimo, privado y doméstico. Debido a las implicaciones afectivas que evocan, la posmemoria se sirve de ellas para explorar las dinámicas de la transmisión. Siguiendo la misma línea crítica, la académica Claire Kahane argumenta que la definición más fundamental del trauma es la ruptura con el lazo materno y, además, “[l]iterary representation of the Holocaust attempts a textual mimesis of trauma through tropes that most potently capture, and elicit in the reader ... primal affects contiguous with the traumatic event” (citada en Hirsch 20). Con estas propuestas en mente, no habría de sorprendernos que el testimonio de Lista esté enmarcado en un contexto familiar e incluya la separación de una madre y su hijo, pues la función de estos tropes es la de apelar a las sensibilidades afectivas de los lectores.

Por último, Hirsch señala la posibilidad de entender la familiaridad y lo femenino como

³⁰ El último apartado de la narración de Alexander, incluido en el capítulo “Illumination”, nos revela que el abuelo sobrevivió el genocidio nazi y que su trauma se manifiesta en la culpa que siente ante la muerte de su amigo judío Herschel.

“a screen that absorbs the shock, filters and diffuses the impact of trauma, diminishes harm. In forging a protective shield particular to the postgeneration, one could say, that they actually reinforce the living connection between past and present, between the generation of witnesses and survivors and the generation after” (21). He aquí la ambivalencia ética de la posmemoria. Si, como Verwoert y Yeager, nos preocupamos por no convertir el dolor ajeno en tropos narrativos que se inscriben sobre un objeto literario para fines de consumo masivo, la posmemoria presenta fallas de representación, pues sensacionaliza experiencias traumáticas a través de artificios literarios para aludir a los afectos y las sensibilidades de los lectores. No obstante, Hirsch está consciente de estas implicaciones y contesta que esta distancia literaria es precisamente la que permite habitar dos temporalidades diferentes. Es pertinente incluir una vez más las ponderaciones de Codde, pues encuentro en su propuesta una conciliación entre la apropiación y la transmisión:

Because of their powerlessness in the face of the past, the creation of absent presences in the work of third-generation Jewish American novelists always involves an attempt to undo the past via fiction—an attempt that is obviously doomed from the start. Of course, one cannot reverse the past in writing, but that is not really the point. For these attempts at altering the past—at manipulating history—are successful after all, not so much in their impact on that past, but on the future. Serving a commemorative function, they might transform the world to come, in the hope that the *present* absences will not become mere absences by being forgotten. (“Keeping History at Bay” 688)

La apropiación de la historia por medio de la ficción es, entonces, el lugar donde podemos entrar en diálogo con los espectros de los sobrevivientes del Holocausto. Las creaciones narrativas de

autores de tercera generación no alteran la condición del pasado, pero sí se preocupan por la relación entre la historia y el presente; la posmemoria, a su vez, facilita el reforzamiento de la relación entre las distintas temporalidades por medio de la transmisión. A pesar de que *Everything Is Illuminated* se sirve de tropos literarios que cosifican el dolor con el objetivo de alcanzar las sensibilidades de los consumidores, la apropiación responsable del Holocausto dentro del texto radica en dos aspectos. Uno, la novela nos ofrece más de una reacción frente a una experiencia de trauma, propicia escenarios donde los lectores puedan cuestionar sus propias experiencias ante el dolor ajeno y, dos, Foer lucha por mantener el trabajo mnemónico de su familia a salvo del olvido y el silencio de la amnesia histórica, al conjugar múltiples temporalidades y ponerlas en diálogo.

En *Everything Is Illuminated*, las dos entidades autorales que configuran el texto, Jonathan y Alexander, se apropian del testimonio de Lista para conseguir una resolución artificial de su travesía. Como me esforcé por demostrar en el presente capítulo, la novela no se responsabiliza frente al dolor de un cuerpo-mujer, sino que se sirve de los tropos de la familiaridad y la feminidad para despertar los afectos más primigenios en los lectores,³¹ al momento de retratar la experiencia histórica del Holocausto. La decisión de ignorar el nombre de Lista y de bautizarla Augustine con el único propósito de no lidiar con la frustración de su viaje silenciosa de manera sustancial el dolor inscrito dentro del trauma de la violación de una mujer embarazada. El cuerpo-mujer sólo funciona como un recurso literario que expone las estructuras de tortura sistemática que caracterizaron al régimen nazi durante el genocidio judío de la Segunda Guerra Mundial. Encontramos dos reacciones frente al testimonio de Lista; mientras que Jonathan evita lidiar con su proceso de duelo, Alexander busca proteger el discurso mnemónico

³¹ Por 'afectos primarios' o 'primigenios' me refiero a aquellos que encontramos en la esfera de lo privado y lo doméstico, es decir, lo que se caracteriza por la 'relación'; por ejemplo, las interconexiones que existen dentro de una unidad-familia.

de Lista y respetar la subjetividad del personaje.

Ante la responsabilidad ética que exige la apropiación artística, autores de tercera generación recurren a menudo a la ficcionalización de la historia para desenterrar los espectros de sus antepasados y ofrecer representaciones alternativas del Holocausto. Así, la posmemoria, a pesar de servirse de tropos sensacionalistas que cosifican en cierto grado experiencias de dolor, se preocupa por la transmisión misma de la memoria, para combatir la amnesia histórica que caracteriza la era posmoderna. Se requiere de varias generaciones para sanar la herida colectiva de un pueblo: en vez de preguntarnos *por qué* autores se concentran en revisitar y alterar la gran narrativa histórica, vale la pena preguntarnos *para qué* lo hacen. Es urgente considerar también que el genocidio pone en un primer plano, ya no lo *nacional*, sino lo *humano*. Así pues, la violación funciona como una estrategia narrativa que convierte a los personajes mujer en un medio literario que facilita la transmisión de la memoria del Holocausto a las y los lectores, dado que los atributos femeninos y familiares apelan con inmediatez a los afectos primarios de los consumidores. En el siguiente capítulo analizo la relación que existe entre las figuras femeninas de la novela con el *shtetl* de Trachimbrod, lo que me permite entenderlas como la extensión de un territorio, y aquí encontramos otro dilema ético: la representación de la violación como arma de guerra.

Capítulo III

Los mitos de una comunidad inscritos en el cuerpo-mujer: violencia hacia la figura femenina como extensión de un territorio

Viaje de la mujer: en calidad de cuerpo. Como si, separada del exterior donde se realizan los intercambios culturales, al margen de la escena social donde se libra la Historia, estuviera destinada a ser, en el reparto instituido por los hombres, la mitad no-social, no-política, no- humana de la estructura viviente, siempre la facción naturaleza por supuesto, a la escucha incansable de lo que ocurre en el interior, de su vientre, de su «casa». En relación inmediata con sus apetitos, sus afectos.

Hélène Cixous. “La joven nacida”.

La antropóloga Rita Laura Segato analiza la organización social del patriarcado tras la Modernidad como un sistema donde los hombres desempeñan cargos políticos propios de la esfera pública, mientras que las mujeres quedan relegadas a la fragilidad de lo doméstico, de la esfera privada. La violencia contra las mujeres, entonces, es etiquetada como *crímenes de odio o pasión*, en lugar de conferirles la importancia social que significan dentro de la esfera de lo público (83). De acuerdo con el concepto definido por Michel Foucault como *biopoder*,³² Segato apunta a la transformación profunda en las concepciones de género y sexualidad, dada la contigüidad cognitiva entre el cuerpo de mujer y territorio:

El cuerpo y muy especialmente el cuerpo de las mujeres, por su afinidad arcaica con la dimensión territorial, es, aquí, el bastidor o tableta sobre el cual los signos de adhesión son inscritos. Codificados atributos de pertenencia son burilados o anexados al mismo. Y en él, en especial en el cuerpo femenino y feminizado,³³ los enemigos de la red graban con saña las señales de su antagonismo. (69)

Durante las guerras del siglo XX, las agresiones sexuales eran efectos colaterales: “la mujer era

³² El biopoder se refiere al “gobierno de las personas como seres biológicos por medio de la gestión de cuerpos” (Segato 66) a través de mecanismos heteronormativizantes que se producen al interior de una sociedad.

³³ Segato entiende los cuerpos frágiles de niños y hombres no guerreros, “aquellos que no juegan el papel de antagonistas armados” (57), como *feminizados*.

capturada, como el territorio: apropiada, violada e inseminada como parte de los territorios conquistados, en afinidad semántica con esos territorios y sus cuerpos como territorio mismo” (80). No obstante, las nuevas estructuras bélicas se sirven ahora de manera sistemática de la violación para comunicar un mensaje a través de las estructuras paraestatales del poder, en el “‘cuerpo de mujer, campo de batalla’ . . . se agreden, desmoralizan, amedrentan, desmovilizan y, eventualmente, derrotan las huestes de hombres a cargo de su vigilancia y protección, usando saña no conocida anteriormente contra víctimas no guerreras, no directamente involucradas en el trabajo de la guerra” (84). Durante la Segunda Guerra Mundial, la Alemania nazi tenía un conjunto de escuadrones paramilitares conocidos como *Einsatzgruppen*, encargados de la aniquilación de los judíos, gitanos y disidentes políticos. Son justo estos grupos los que ejercen la tortura sistemática del *shtetl* en *Everything Is Illuminated*.

En los capítulos anteriores analicé como la ideología *victim-blaming* de Trachimbrod encierra a Brod en un inescapable escenario de violencia doméstica, en donde no le es posible a la chica reclamar un sentido de agencia y subjetividad, y como Lista transmite el testimonio sobre la violación de su hermana a los tres personajes masculinos de la novela de Alexander. El objetivo de esta sección es entender como las figuras femeninas de Brod y Lista se convierten en la extensión del territorio de Trachimbrod —desde sus orígenes hasta su casi completa destrucción— al encarnar los mitos que le otorgan al pueblo un sentido epistemológico de comunidad, tras experiencias de violación sexual que los personajes masculinos ejercen contra los cuerpos-mujer del texto. Ambas personajes son entendidas en la novela como una metonimia de Trachimbrod, desde 1791, con el nacimiento de Brod y el nombramiento del pueblo frente al censo mormón, hasta la década de 1990, cuando la compañía de Jonathan, Alex y el abuelo

encuentran los vestigios de lo que alguna vez fue el *shtetl*. La identidad de Brod guarda una estrecha relación con la del pueblo y la condición mitológica que enmarca al personaje de la muchacha se repite en varias ocasiones a lo largo de la novela. Más aún, Lista comparte sus reminiscencias sobre el *shtetl* a partir de los objetos que guarda de manera obsesiva en cajas: “she promised herself to live there until she died. She secured all of the things that she had hidden, and she brought them to her house. It was her punishment.’ ‘For what?’ ‘For surviving,’ she said” (Foer 189).³⁴ Lo único de las reminiscencias de Trachimbrod que puede ofrecerles a los protagonistas es oscuridad. Ella representa lo que sobrevive de la comunidad y la condición estéril y delirante de su cuerpo remite a la yerma que azota al territorio de Trachimbrod. Así pues, la violación sexual que involucra a ambos personajes femeninos permite entender la territorialidad de Trachimbrod como una extensión de sus cuerpos-mujer.

La crítica literaria Karen Armstrong establece que los humanos somos criaturas en busca de sentido y que poseemos la peculiar característica de la imaginación, “a faculty that enables us to think of something that is not immediately present, and that, when we first conceive it, has no objective existence. The imagination is the faculty that produces religion and mythology” (2). De este modo, “[w]e all want to know where we came from, but because our earliest beginnings are lost in the mists of prehistory, we have created myths about our forefathers that are not historical but help to explain current attitudes about our environment, neighbours and customs” (3). Así, los mitos, como un resultado de nuestra facultad imaginativa, nos permiten explicar y entender el mundo que nos rodea. En relación con el tema de la tercera generación de sobrevivientes del

³⁴ Es posible aceptar esta interpretación si seguimos la lectura de Phillippe Codde, la cual analizaré a mayor detalle más adelante. Él sugiere que Lista en realidad les comparte a los tres personajes su propio trauma por medio de la tercera persona, que le permite la construcción artificiosa del personaje de su hermana mayor.

Holocausto, Marianne Hirsch y Leo Spitzer comentan que “[g]limpses, snapshots, innuendos— maps to nowhere. These are the legacies of [the survivors’] flight, and it is no surprise that their paucity leads to some amount of mythification. . . . Such myths of origin tend to undergird the identity of children who grow up under the shadows of their parents’ stories of survival, transmitted to them in unconnected fragments” (154). Para los descendientes de los sobrevivientes del Holocausto, los mitos ofrecen una reconstrucción *artificial* del pasado de sus familiares, a partir de los fragmentos inconexos de memorias que no son suyas. Estas aseveraciones nos explican por qué Foer se sirve de la estructura formal del mito para construir las narrativas de Alex —a partir de la foto de alguien que quizás se llama Augustine, los tres hombres se embarcan en un viaje con notas épicas para encontrar un lugar que ya no existe— y de Jonathan —quien imagina una novela de origen, al conectar los fragmentos que conoce sobre la vida de su abuelo, para asentar su propia identidad—.

La sección que inaugura la novela de Jonathan nos presenta a Brod por primera vez y apela al nacimiento de la diosa Afrodita:

It was March 18, 1791, when Trachim B’s doubleaxle wagon either did or did not pin him against the bottom of the Brod River. The young W twins were the first to see the curious flotsam rising to the surface . . . In the middle of the string and feathers, surrounded by candles and soaked matches, prawns, pawns, and silk tassels that curtsied like jellyfish, was a baby girl, still mucus-glazed, still pink as the inside of a plum. (Foer 9-13)

De acuerdo con Hesiodo, “Aphrodite was born from the sea into which the sperm of Uranus had

fallen when he was castrated by his son, Zeus” (Backés 78).³⁵ Es importante notar que ni la diosa ni Brod tienen un cordón umbilical, es decir, un linaje humano o mamífero que las preceda; ambas emergen de un cuerpo acuífero y sus orígenes son sobrenaturales. Además, Afrodita fue considerada una diosa oriental, tanto que “[t]he Orient was regarded as barbarous and effeminate; and people there practised strange religions, some of which even encouraged sacred prostitution. Aphrodite symbolized indolence and frenzied desire” (78). Como ya adelanté en el capítulo primero, Brod es entendida como una otredad radical dentro de su comunidad y es el objeto de deseo por antonomasia de Trachimbrod. La chica se muestra indiferente a las numerosas declaraciones de amor que recibe y nunca deja de ser erotizada. Las mujeres del *shtetl* incluso la llaman “dirty river girl” o “waterbaby” (Foer 75) de modo despectivo, empero, la chica nunca deja de ser “[l]oved by everyone, even those who hated her” (77). Como una diosa del amor para Trachimbrod, Brod se convierte en una suerte de ‘primera mujer’ para la comunidad y su papel como catalizador de las energías eróticas del *shtetl* se mantiene a lo largo del texto.

Inmediata al nacimiento de Brod, tenemos la presencia de Sofiowka, una de las tres personas que atestiguan el descarrilamiento de la carreta de Trachim. No obstante, no podemos acceder de forma concreta al acontecimiento, pues el hacendado de la comunidad reclama que él fue la única persona en verlo todo y se esfuerza en privar a las gemelas W de un espacio en el discurso donde ellas puedan narrar lo que pasó: “*The girls saw nothing*, Sofiowka said. *I saw they saw nothing*” (12). Pero él no narra una descripción concreta del suceso, sino que ofrece varias posibles explicaciones para el accidente:

³⁵ Jean Chevalier apunta a Afrodita como hija “del semen de Urano (el Cielo) derramado sobre la mar, después de la castración del Cielo por su hijo Cronos” (51). Aquí, el autor de la castración es Cronos y no Zeus, como establece Backés.

I have seen everything that happened, he said hysterically. I witnessed it all. The wagon was moving too fast for this dirt road—the only thing worse than to be late to your own wedding is to be late to the wedding of the girl who should have been your wife—and it suddenly flipped itself, and if that’s not exactly the truth, then the wagon didn’t flip itself, but was itself flipped by a wind from Kiev or Odessa or wherever, and if that doesn’t seem quite correct, then what happened was—and I would swear on my lily-white name to this—an angel with gravestone-feathered wings descended from heaven to take Trachim back with him, for Trachim was too good for this world. Of course, who isn’t? We are all too good for each other. (9)

A pesar de que no contemos con la versión de las niñas, el discurso de Sofiowka apunta a la falta de certeza que existe alrededor de la enigmática figura de Trachim. Al referirse al hacendado loco del pueblo, el narrador de la novela de Jonathan declara “Is this someone to trust for a story?” (15). No existe una autoría clara y concreta que pueda elucidar el origen del mito y, así, Trachim se convierte en una figura de la que el pueblo se sirve para tejer un sentido de comunidad.

El *shtetl* convierte el suceso de la carreta en folclor popular, que pronto se transforma en una festividad a la que varios pueblos vecinos acuden cada año:

Bitzl Bitzl R was able to recover the wagon a few days later with the help of a group of strong men from Kolki. . . But sifting through the remains, they didn’t find a body. For the next one hundred fifty years, the shtetl would host an annual contest to ‘find’ Trachim, although a shtetl proclamation withdrew the reward in 1793 . . . and the contest became more of a festival, for which . . . the girls of the shtetl would dress as the twins dressed on

that fateful day: in wool britches with yarn ties, and canvas blouses with blue-fringed butterfly collars. Men came from great distances to dive for the cotton sacks that the Float Queen would throw into the Brod, all but one of which, the golden sack, were filled with earth. (14)

Una cualidad del mito que es importante considerar es su función ritual: “[t]here is never a single, orthodox version of a myth. As our circumstances change, we need to tell our stories differently in order to bring out their timeless truth” (Armstrong 12). El mito de Trachim sobrevive 150 años, porque la comunidad de Trachimbrod con frecuencia actualiza y adapta la narrativa del acontecimiento originario a su contexto específico. Al recrear año con año el suceso de la carreta, en donde las niñas visten los mismos atuendos que las gemelas W llevaron ese día, el *shtetl* revisita la supuesta muerte del hombre y la reinscribe en su presente colectivo.

Ahora conviene considerar la relación que existe entre Brod y Trachimbrod, pues la identidad de la chica nunca deja de estar ligada a la del pueblo, más allá de la correspondencia que existe entre sus nombres. Yankel se convierte en el padre adoptivo de Brod después de que el *Well-Regarded Rabbi* escoge su nombre al azar en una lotería. El hombre llama a la pequeña Brod, “after the river of her curious birth” (Foer 47) y su nacimiento brinda la oportunidad de un nuevo inicio. También en 1791, surge la necesidad de nombrar al *shtetl* y registrarlo de modo oficial. Una vez más, la presencia y los actos de Sofiwka afectan de manera incómoda a la comunidad:

The mad squire Sofiwka N, having so much time and so little to do, took it upon himself to guard the box all afternoon and then deliver it to the magistrate’s office in Lvov that evening. By morning it was official: . . . the shtetl of Sofiwka. The new name was, much

to the dismay of those who had to bear it, official and irrevocable. . . Until it had such a disagreeable official name, no one felt the need to call it anything. But now that there was an offense—that the shtetl should be that shthead’s namesake—the citizens had a name not to go by. Some even called the shtetl Not-Sofiowka, and would continue to even after a new name was chosen. . . Figuring that the fiasco had gone on long enough, [the Well-Regarded Rabbi] decided, reasoning that this is what God would do in such a situation, to pick a slip of paper randomly from the box and name the shtetl whatever it should say. He nodded as he read what had become familiar script. YANKEL HAS WON AGAIN, he said. YANKEL HAS NAMED US TRACHIMBROD.” (50-51)

Este fragmento nos permite ver cómo los destinos de Brod y de Trachimbrod son dictados de forma arbitraria a través de dos loterías; Yankel, en una condición casi adánica nombra a la niña y al territorio. Además, ambos entes se ven perpetrados a manos de Sofiowka; el hacendado loco viola el cuerpo de Brod cuando ella cumple trece años y trasgrede la decisión colectiva de su comunidad al imponer su propio nombre como registro oficial del pueblo ante el censo mormón. Cabe recordar el momento analizado en el primer capítulo, en donde los encabezados de los periódicos de Trachimbrod quedan tatuados en el cuerpo bebé de Brod (43-44); en ella literalmente se pueden leer las noticias del *shtetl*. Las identidades de la chica y del pueblo están entrelazadas de modo irreparable; el cuerpo-mujer de la muchacha es, entonces, una suerte de metonimia para el territorio que configura a su comunidad. Ambos reciben su nombre de la misma persona bajo las mismas circunstancias y son perpetrados por el mismo agresor.

Después de que el pueblo es nombrado e inscribe la figura de Trachim en su folclor popular, se inaugura una identidad colectiva: “Trachimbrod was somehow different from the

nameless shtetl that used to exist in the same place . . . But with the name came a new self-consciousness, which often revealed itself in shameful ways” (75). Apelo una vez más a la teoría de Segato, quien establece que una “comunidad, para serlo, necesita de dos condiciones: densidad simbólica, que generalmente es provista por un cosmos propio o sistemas religiosos; y una autopercepción por parte de sus miembros de que vienen de una historia común, no desprovista de conflictos internos sino al contrario, y que se dirigen a un futuro en común” (28). La mitología alrededor de Trachim que adoptó el *shtetl* dota a la comunidad de rasgos identitarios y los habitantes se entienden a sí mismos a partir de una autoconciencia nueva.

Es aquí donde me permito retomar la ideología *victim-blaming* que analicé en el primer capítulo, como una manifestación de las *shameful ways* de Trachimbrod. La complicidad entera del *shtetl* ante las agresiones sexuales que sufre Brod refuerza el sentido de colectividad del pueblo. Son Sofiowka y después el Kolker los autores del sometimiento y disciplinamiento de ‘la primera mujer de Trachimbrod’. La violencia sexual que ambos ejercen en contra de su cuerpo-mujer se mantiene contenida en la esfera doméstica de la muchacha, hasta que ella intenta hacerse de un sentido de agencia al exponer el cuerpo desnudo de Sofiowka, con la leyenda ‘ANIMAL’ escrita en labial rojo, ante la mirada pública de la sociedad. Sin Brod, Trachimbrod no puede existir; el nombre del pueblo se deriva del de la chica y conjuga su mitología —*Trachim*— y territorialidad —el río *Brod*—, la muchacha es el objeto de deseo por antonomasia del *shtetl* y la violencia que sufre se convierte en el entretenimiento favorito de la comunidad. Brod dota al pueblo de la densidad simbólica que necesitan los habitantes para conformar una colectividad.

Estas observaciones se relacionan también con otro episodio en la novela de Jonathan, en donde Safran —el abuelo que logra escapar del Holocausto— tiene su primer orgasmo, el cual se

yuxtapone al bombardeo del *shtetl* por parte de soldados alemanes. El momento cuando Zosha, la joven esposa de Safran, pierde su virginidad es el mismo en el que bombas alemanas explotan en Trachimbrod: “when he released into the universe a copulative light so powerful that if it could have been harnessed and utilized, rather than sent forth and wasted, the Germans wouldn’t have had a chance, he wondered if one of the bombs hadn’t landed on the marriage bed, wedged itself between the shuddering body of his new wife and his own, and obliterated Trachimbrod” (Foer 257). La ecuación cuerpo-mujer / territorio se repite en este fragmento y ambas entidades se mantienen pasivas al ser penetradas por una fuerza inconmensurable. Meses después, cuando Zosha está por parir en cualquier momento, la comunidad de Trachimbrod es arrasada: “Just as my grandfather’s first orgasm was not intended for Zosha, the bombs that inspired it were not intended for Trachimbrod but a site in the Rovno hills. It would be nine months—on Trachimday, no less—before the shtetl was the focus of direct Nazi assault” (258). Durante este episodio, la novela de Jonathan incorpora la narración de Lista cuando los soldados nazis obligan a los judíos de la comunidad a escupir sobre la Torah. No es una coincidencia que el ataque corresponda con Trachimday: la condición cíclica del mito se perpetúa una vez más. Además, los nueve meses que la novela menciona son una referencia directa al embarazo de Zosha; como si el texto encerrara la capacidad de dar vida en una narrativa de la muerte. El nacimiento y la violación de Brod, así como la obliteración del territorio de Trachimbrod suceden el mismo día, a pesar de que el tiempo sigue en marcha y años separan los sucesos.

La historia de Trachimbrod cumple su ciclo perfecto, comienza tal como termina: nacimiento y muerte por sumersión. En la novela de Jonathan, cuando los soldados alemanes queman los textos judíos frente a la sinagoga, se nos presenta un fragmento de *The Book of*

Recurrent Dreams: “my safran picked up his wife and carried her like a newlywed into the water which seemed amid the falling trees and hackling crackling explosions the safest place hundreds of bodies poured into the brod that river with my name I embraced them with open arms come to me come I wanted to save them all to save everybody from everybody” (272). De repente nos encontramos con la voz de Brod como narradora por primera vez y es ella, la bebé que de manera misteriosa brotó del río, el origen de Trachimbrod, quien nos cuenta la historia de cómo pereció el *shtetl*: “zosha was pulled down PLEASE and the baby refusing to die like this was pulled up and out of her body turning the waters around her red. . . she was perfectly healthy and she would have lived except for the umbilical cord that pulled her back under toward her mother” (273). Brod emerge del río sin cordón umbilical, lo cual hace imposible determinar su linaje o procedencia, y la hija de Zosha, precisamente por tener un lazo físico que la ata a su madre, muere ahogada en el mismo sitio mítico donde se inauguró su comunidad. La gramática del texto emula la condición de terror que experimentan los miembros del pueblo, de acuerdo con la voz de Brod. La muchacha milagrosa ahora *es* el río: “[Zosha] was carried deeper into me by the pull of the bodies . . . I was invisible under them I was the carcass they were the butterflies white eyes blue skin this is what we’ve done we’ve killed our own babies to save them” (272-273). La mujer es el territorio que se traga a la comunidad de Trachimbrod, con la intención de abrazar el dolor colectivo de su pueblo; las aguas ya no son símbolos de fertilidad, sino de muerte; la vida del *shtetl* termina así como comenzó.

Me interesa remitir al simbolismo del agua y el río para analizar la relación que estos guardan con la caracterización de Brod. Jean Chevalier comenta que, en las tradiciones judeocristianas, “el agua simboliza ante todo el origen de la creación. El men (M) hebreo

simboliza el agua sensible: es madre y matriz. Fuente de todas las cosas, manifiesta lo trascendente y por ello debe considerarse como una hierofanía. . . De ahí su uso en las abluciones rituales;³⁶ por su virtud, borra toda infracción y toda mancha” (54-55). El río Brod, en la novela de Jonathan, inaugura el origen de Trachimbrod y es inseparable del personaje de Brod, la fuerza maternal del *shtetl* y la primera ancestro de esta voz narrativa. Aún más: “el simbolismo del río, del flujo de las aguas, expresa a su vez la ‘posibilidad universal’ y el ‘flujo de las formas’ . . . la fertilidad, la muerte, y la renovación” (885). Encontramos la ambivalencia simbólica de las aguas del río en *Everything Is Illuminated* cuando el Brod se convierte incluso en el escenario en donde la comunidad de Trachimbrod busca escapar de las fuerzas nazis: “[l]a inmersión es regeneradora, opera un renacimiento, en el sentido de que es a la vez muerte y vida. El agua borra la historia, pues restablece el ser en un nuevo estado” (56).³⁷ El río, entonces, es una expresión más de la ecuación cuerpo-mujer / territorio; la inmersión de los habitantes de Trachimbrod alude también a la condición mítica de la historia de la comunidad como un ciclo de nacimiento, muerte y renovación. Por último, quiero señalar que “penetrar en un río es para el alma entrar en un cuerpo. . . El cuerpo posee una existencia precaria, fluye como el agua, y cada alma posee su cuerpo particular, esta parte efímera de su existencia, su río” (886). Asimismo, el discurso de la chica imita el flujo de las aguas del río, para abandonar el uso tradicional de la puntuación. El río Brod toma la significación del cuerpo de la muchacha epónima y todos los miembros del *shtetl* se destinan a sus aguas: la comunidad se conjuga, así, en el cuerpo-río-mujer que es Brod.

³⁶ Es posible pensar en los *mikves*, espacios donde se realizan los baños de purificación que prescribe el judaísmo.

³⁷ Hans Biedermann también comenta al respecto que: “[i]t is important for its symbolism that the river is not a ‘body’ of water but a stream: with its flow and its floodings, it functions not statically but dynamically, and it becomes the basis for the historical reckoning of time itself” (285).

Armstrong argumenta que, a partir del siglo XVIII, hemos desarrollado una visión científica de la historia, pero en el mundo pre-moderno “when people wrote about the past they were more concerned with what an event had meant. A myth was an event which, in some sense, had happened once, but which also happened all the time. . . [M]ythology is an art form that points beyond history to what is timeless in human existence, helping us to get beyond the chaotic flux of random events, and glimpse the core of reality” (7-8). A lo largo de estas páginas, me he esforzado en señalar la condición cíclica propia del mito en la historia que marca el origen y la aniquilación de Trachimbrod, a partir de la novela de Jonathan. Ahora me enfoco en la novela de Alexander y analizo al personaje de Lista, la última sobreviviente de Trachimbrod; aunque existe un cambio en la perspectiva autoral, la estructura formal del mito se conserva. Los dos narradores masculinos recurren a esta forma literaria para ir más allá de la historia, más allá del caos y de la desesperanza que significó el Holocausto, para vislumbrar un sentido de continuidad.

Antes de que el texto nos presente a Lista, Alex describe su casa, el espacio doméstico:

The house was white wood that was falling off of itself. There were four windows, and one of them was broken. As I walked more proximal, I could perceive that it was a woman roosting on the steps. She was very aged and peeling the skin off of corn. Many clothes were lying across her yard. . . but they were in abnormal arrangements, and they appeared like the clothes of invisible dead bodies. . . I could perceive that she was a poor woman. All of the people in the small towns are poor, but she was more poor. This was clear-cut because of how svelte she was, and how broken all of her belongings were. It must be expensive, I thought, to care for so many people as she did. (Foer 116)

El cuerpo de la mujer se encuentra en condiciones paupérrimas, así como el espacio que habita y

la ropa que pone a secar; la ambientación que Alexander describe evoca la sensación de muerte y merma. La casa está desvencijada y las ropas se nos ofrecen como si fueran fantasmas. Después de que el muchacho le pregunta a la mujer con una cruel insistencia sobre la ubicación del *shtetl* —fragmento analizado en el capítulo anterior—, ella responde: “‘*Oh,*’ she said, and she released a river of tears. ‘*You are here. I am it*’” (118). Lista encarna los restos de la comunidad de la que alguna vez formó parte al ser la única sobreviviente y carga con la culpa de no haber muerto al lado de los suyos. Las cajas identificadas con etiquetas que van desde “CHESS / RELICS / BLACK MAGIC” hasta “WATER INTO BLOOD” (150) son lo único que prevalece de los habitantes del *shtetl*. La esfera pública de la vida cotidiana de la comunidad sobrevive dentro del espacio doméstico que Lista preserva.³⁸ Cuando los tres hombres le piden que los lleve a la casa de Safran, ella responde: “‘*There is nothing . . . I already told you. Nothing. It used to be four kilometers distance from here, but everything that still exists from Trachimbrod is in this house. . . There is no Trachimbrod anymore. It ended fifty years ago . . . There is nothing to see. It is only a field. I could exhibit you any field and it would be the same as exhibiting you Trachimbrod*’” (154-155). Trachimbrod es un terreno baldío, tierra yerma, un campo que no lo distingue de cualquier otro; Trachimbrod está clasificado en cajas que nadie abre nunca; Trachimbrod es Lista y nada más.

La mujer acepta llevarlos al espacio donde alguna vez se asentó el pueblo antes de que caiga la noche; sin embargo, el vértigo no le permite viajar en coche y su vejez retrasa en exceso la trayectoria hasta el *shtetl*. Durante el recorrido, Lista comenta: “‘*Nothing grows here anymore,*’ she said. ‘*It does not even belong to anyone. It is only land. Who would want it?*’” (183). Si,

³⁸ El afán de Lista por catalogar las reminiscencias de su comunidad también puede considerarse como una actividad adánica, dadas las etiquetas con las que clasifica las cajas.

como expresa Segato, las nuevas formas de guerra se inscriben en el cuerpo de las mujeres en su expresión como territorios y la violencia sexual es un instrumento de la normalización de la crueldad, la tierra infértil de Trachimbrod representa un vacío. El cuerpo-mujer que es el *shtetl* no puede gestar nueva vida tras la invasión / penetración nazi. Cuando los personajes llegan al lugar, se desarrolla esta conversación: “‘*I informed you that there would be nothing,*’ she said. ‘*It was all destroyed.*’ ‘*What do you mean we’re here?*’ the hero asked. ‘*Tell him it is because it is so dark,*’ Grandfather said to me, ‘*and that we could see more if it was not dark.*’ ‘*It is so dark,*’ I told him. ‘*No,*’ she said, ‘*this is all that you would see. It is always like this, always dark.*’” (184)

Los personajes masculinos experimentan Trachimbrod por primera vez bajo una penumbra irremediable. El territorio es inaccesible para sus ojos, que se rehusan a reconocer la identidad de la mujer y lo que está inscrito en su cuerpo en decadencia. Al continuar nombrándola Augustine, los personajes rechazan su subjetividad y, como Lista encarna el pueblo, el espacio físico les es impenetrable. Este territorio / cuerpo-mujer que ha sido violentado en innumerables ocasiones no les ofrece a los personajes ni respuestas, ni un sentido a su búsqueda; la esterilidad de Trachimbrod no permite la posibilidad de reconstrucción *material*,³⁹ es decir, evidencias resolutivas que ellos buscaban en su viaje de tintes épicos.

Me permito remitir al análisis del capítulo anterior que hice a la luz de la teoría de Elaine Scarry e incorporo ahora el término que Segato define como *pedagogía de la crueldad*. La actitud bélica de nuestros días tiene una estructura informal, es expresiva más que instrumental, y los mensajes que se transmiten por medio de la violencia sexual buscan consolidar y exhibir el poder entre hombres, a través de cuerpos no guerreros. Segato escribe que dicha pedagogía es

³⁹ Pero sí, como analizo más adelante, una reconstrucción discursiva / imaginativa que se convierte en la resolución del viaje.

“funcional a la codicia expropiadora, porque la repetición de la escena violenta produce un efecto de normalización de un pasaje de crueldad y, con esto, promueve en la gente los bajos umbrales de empatía indispensables para la esfera predatora” (21). Así como Scarry apela a la totalidad del régimen que se sirve del dolor del torturado para destruir su subjetividad, la pedagogía de la crueldad enuncia un mensaje que normaliza la violencia. De esta manera, “la agresión sexual pasa a ocupar una posición central como arma de guerra productora de crueldad y letalidad, dentro de una forma de daño que es simultáneamente material y moral” (Segato 59). El momento cuando Lista narra la violación de su hermana mayor se entiende como un espectáculo público de violencia, en el cual el cuerpo de la mujer es el bastidor en donde se expresa la dominación de los soldados alemanes al atacar el territorio de Trachimbrod. Asimismo, la cultura de violación que enmarca el contexto de Brod normaliza la agresión que la muchacha sufre en incontables ocasiones. He descrito cómo la violación de la hermana de Lista ocurre en la esfera de lo público; su cuerpo sirve para transmitir el mensaje de los soldados alemanes: ese territorio ya no les pertenece a sus habitantes, así como el cuerpo-mujer ya no le pertenece a la joven embarazada. A su vez, la doble violación de Brod ocurre en el ámbito de lo privado y la violencia que sufre queda relegada como crimen de pasión. Es la chica quien vuelve su venganza contra Sofiowka — ejercida a manos de su futuro esposo— en un espectáculo al exponer su cadáver desnudo a la comunidad. Así, cuando el cuerpo-mujer es violado, el territorio también es ultrajado y la violencia sufrida incluso suprime la diferencia entre lo público y lo privado.

Ahora retomo a Scarry con el funcionamiento de la posmemoria en mente. La autora establece que “[t]he only state that is as anomalous as pain is the imagination. While pain is a state remarkable for being wholly without objects, the imagination is remarkable for being the

only state that is wholly its objects” (“Pain and Imagining” 162). Mientras que el dolor es una experiencia sensible sin objeto, la imaginación es la manifestación de un objeto que carece de experiencia sensible en el sujeto.⁴⁰ Es posible encontrar este movimiento en *Everything Is Illuminated* cuando Lista comienza a narrar el genocidio:

“The first man was Yosef, who was the shoemaker. The man with a scar on his face said spit, and he held a gun to Rebecca’s head. She was his daughter, and she was a good friend of mine. We used to play cards over there,” she said, and pointed into the darkness . . . “Then he went to the next person in line, who was Izzy. He taught me drawing in his house, which was there,” she said, and pointed her finger into the darkness. (Foer 185)

El testimonio de Lista y la condición de penumbra donde encuentran Trachimbrod les exige a los personajes masculinos imaginar el dolor de la comunidad sin referentes —“It was so obscure now, because it was late, and because there were no artificial lights for many kilometers, that we could not see one another, but only hear the voices” (188)—, pues los vestigios del pueblo han desaparecido como si nunca hubieran existido. No tenemos referencias materiales, sólo el discurso de Lista. Cuando Alex pregunta si es posible perdonar a los perpetradores, la mujer asevera: “You can only say that because you cannot imagine what it is like . . . It is not a thing that you can imagine. It only is. After that, there can be no imagining” (188). Lista, en su condición de sobreviviente, afirma que la imaginación no posee su facultad reconstructiva ante la

⁴⁰ Para profundizar en esta idea, Scarry establece que: “Any state that was permanently objectless would no doubt begin the process of invention” (162). El dolor es total precisamente porque no tiene objetos donde manifestarse; así pues, la imaginación se expresa totalmente por medio de los objetos que inventa; la única evidencia de la imaginación son los objetos que creamos en nuestra mente: “Thus, while pain is like seeing or desiring but not like seeing *x* or desiring *y*, the opposite but equally extraordinary characteristic belongs to imagining. It is like the *x* or the *y* that are the objects of vision or desire, but not like the felt-occurrences of seeing or desiring” (162).

aniquilación que supone el dolor del Holocausto.

No obstante, conviene incluir la lectura de Phillippe Codde ante este pasaje: él propone que Lista también se sirve del fetichismo narrativo para enunciar su testimonio desde la distancia actancial que le garantiza la tercera persona. No existe una hermana mayor, sino que es ella quien fue violentada por los soldados nazis (“Transmitted Holocaust Trauma” 70). Esto se hace evidente en la última participación que tiene la personaje en la novela de Foer: “She rotated away from us, toward the house. ‘I must go in and care for my baby,’ she said. ‘It is missing me’” (193). Scarry escribe: “should it happen that the world fails to provide an object, the imagination is there, almost on an emergency stand-by basis, as a last resource for the generation of objects. Missing, they will be made-up; and though they may sometimes be inferior to naturally occurring objects, they will always be superior to naturally occurring objectlessness” (166). La mujer, como sobreviviente del genocidio asegura que no hay reconstrucción posible, pero, como madre, imagina la presencia de la hija que perdió. La imaginación, entonces, le permite a Lista materializar la ausencia de su hija —la *objectlessness* que caracteriza al dolor— en su mente. Así, la imaginación transforma una ausencia en una presencia. Existe un movimiento imaginativo en la caracterización de Lista, en donde ella regula qué tanto desplaza su autopercepción para materializar la presencia de su hija. Ella puede producir un objeto imaginado, pero ellos no lo logran. He aquí otra instancia del cuerpo-mujer como extensión de un territorio dentro de la diégesis de *Everything Is Illuminated*: el cuerpo estéril de Lista se traduce en la infertilidad de lo que alguna vez fue Trachimbrod. La condición cíclica del mito perdura porque, al enunciar los acontecimientos, la mujer actualiza la mitología del *shtetl* al transmitirla como discurso a los personajes masculinos.

La novela de Jonathan se sirve de elementos mitológicos para elucidar tanto los orígenes de su familia como los de un pueblo entero. Así, la figura de Brod encarna esta mitología y se convierte en una suerte de ‘primera mujer’ de Trachimbrod. El pueblo pronto se sirve de los hechos que enmarcan el milagroso nacimiento de la muchacha para atribuirle a la comunidad un sentido etiológico con el que los habitantes puedan reconocerse a sí mismos como una unidad con un pasado y un futuro en común. Cabe recordar que, de la misma manera en que Yankel nombra tanto a la niña como al pueblo, Sofiowka es quien violenta la identidad de ambos. La condición mitológica de Trachimbrod se repite durante el bombardeo que sufre la comunidad por parte de las fuerzas alemanas, momento que se yuxtapone con la pérdida de virginidad de la joven Zosha y el primer orgasmo de Safran. Además, la novela de Jonathan incorpora el testimonio de Lista —descrito en la novela de Alexander— para narrar la obliteración del *shtetl*. Es entonces cuando el texto nos presenta la voz de Brod por primera vez, mediada por tres instancias: encontramos la primera en la distancia temporal de 150 años que separa a la chica de la aniquilación de su pueblo; la segunda se refiere al hecho de que su voz existe sólo en las páginas del *Book of Recurrent Dreams*, que se queman en la hoguera de textos judíos durante el genocidio y la última se enmarca en la construcción narrativa que supone la novela de Jonathan. El mito de Trachimbrod está orquestado como un ciclo perfecto: la comunidad inicia cuando una bebé brota de forma misteriosa de las aguas del río Brod y termina cuando todos los miembros se arrojan al mismo río para escapar de los escenarios de tortura que ejercen las fuerzas militarizadas alemanas.

Ahora bien, el personaje de Lista supone un regreso a ese mito originario del *shtetl* que comienza con Brod. Ella no es la ‘primera mujer’ de Trachimbrod, pero sí la última

sobreviviente. El mito se preserva porque aún otorga un sentido, es decir, el objetivo de la búsqueda de Jonathan, Alexander y el abuelo. Todo el pueblo está contenido en las cajas que ella guarda dentro de su hogar, una casa desvencijada que emula la caracterización de la mujer. Cuando ella asume la identidad del pueblo y declara que ella es Trachimbrod, conduce a los hombres al lugar en donde alguna vez se encontró la comunidad, y la narración de su testimonio se da en penumbras, las cuales permiten el ejercicio reconstructivo de la imaginación. Es así como los cuerpos-mujer de Brod y Lista se conjugan para otorgarle a Trachimbrod un sentido de territorialidad. Es en sus cuerpos donde escenas de agresión doméstica y violencia pública se adscriben para transmitir mensajes de terror a la comunidad. La voz de Brod se escucha en las aguas del río donde flotan los cadáveres del *shtetl* y Lista vive para preservar las memorias del pueblo. El *shtetl* es arrasado por la violencia sistemática de las fuerzas nazis y estos episodios de dolor se conjugan siempre en los cuerpos-mujer del texto. ¿Dónde ubicar entonces la nueva territorialidad de Trachimbrod? ¿En el terreno infértil donde los personajes masculinos sólo ven oscuridad?, ¿en las cajas con etiquetas inusitadas que guarda Lista en su hogar?, ¿en la bolsas Ziploc que Jonathan llena de tierra? ¿O en el cuerpo-mujer que sobrevivió el Holocausto y no sabe si la Segunda Guerra Mundial ha terminado? El espacio funciona, pues, como una representación de lo femenino; mientras que el cuerpo-mujer se convierte en una manifestación viva del espacio.

Para retomar el epígrafe de este capítulo, me gustaría cuestionar el viaje de la mujer en calidad de cuerpo que describe Cixous. La mujer —sea un sujeto o un personaje— no tiene por qué vivir en la periferia de la Historia ni ser una marginada de la esfera pública. En un mundo de dominación patriarcal que nos relega a las esferas no-sociales, no-políticas y no-humanas de la

estructura, continuamos perforando y amedrentando la domesticidad donde se nos encierra —ya sea el vientre o la casa— para reclamar una agencia social, política y humana. Si la identidad de un pueblo se conserva a través de la memoria de sus mitos, entonces que estos se inscriban en cuerpos que no han sido categorizados por el género o por ninguna otra etiqueta. La estructura viviente del reparto instituido por los hombres no tiene por qué continuar vigente, sea en expresiones literarias o sociales, dentro de nuestra actualidad. Asimismo, la facción naturaleza, a la escucha de lo que sucede en el interior, no tiene por qué ser habitada exclusivamente por mujeres. Todos hemos de preocuparnos por tener una relación inmediata con nuestros afectos, así como una participación en el ámbito público. Las voces de todos —hombres, mujeres o personas que no se identifican a sí mismos a partir de una noción tradicional del género— necesitan ser consideradas en todas las esferas, porque la comunidad somos todos quienes la conformamos.

Conclusiones

Male fantasies, male fantasies, is everything run by male fantasies? Up on a pedestal or down on your knees, it's all a male fantasy: that you're strong enough to take what they dish out, or else too weak to do anything about it. Even pretending you aren't catering to male fantasies is a male fantasy: pretending you're unseen, pretending you have a life of your own, that you can wash your feet and comb your hair unconscious of the ever-present watcher peering through the keyhole, peering through the keyhole in your own head, if nowhere else. You are a woman with a man inside watching a woman. You are your own voyeur.

Margaret Atwood. *The Robber Bride*.

A lo largo de esta tesina analicé tres diferentes instancias en las que las dos voces autorales de la novela *Everything Is Illuminated* de Jonathan Safran Foer, Jonathan y Alexander, se sirven de la violación sexual —simbólica y literal— y de la perspectiva de los personajes como estrategias narrativas para silenciar las experiencias de los personajes femeninos del texto, principalmente a partir de Brod y Lista. Entendí estas distintas manifestaciones de lo femenino en la diégesis que construye Foer como: sujetos / personajes, como portavoces de un discurso mnemónico y como extensiones de la territorialidad de un pueblo. Ahora me enfoco en presentar mis ponderaciones al respecto del título y ofrecer una interpretación a la pregunta: ¿qué es lo que está iluminado en *Everything Is Illuminated*? También expreso mis inquietudes sobre los impactos éticos que implica convertir el discurso histórico en ficción y postular una novela de tintes no realistas que es violenta con las mujeres como una narrativa que se inscribe en la tradición de autores de tercera generación de sobrevivientes del Holocausto. Por último, incluyo algunas líneas de investigación que apuntan a visualizar otros caminos para la reflexión e interpretación de la novela que podrán ser retomados para continuar con el análisis en torno a la ópera prima de Jonathan Safran Foer.

En mi primer capítulo identifiqué la manera como Trachimbrod normaliza la violencia que sufre Brod a lo largo de su vida y la convierte en una fuente de entretenimiento que responde

a la ideología *victim blaming*, a tal grado que la muchacha interioriza los discursos que la oprimen como única alternativa para sobrevivir. Después, en el segundo capítulo me ocupé en problematizar la manera en la que el texto nos presenta al personaje de Lista y en encontrar lugares discursivos en donde la personaje-mujer pueda ser leída como un sujeto autónomo con un nombre e historia de vida propios. En el tercer capítulo conjunté a los personajes de Brod y de Lista al entenderlos como el origen y el último vestigio de lo que fue Trachimbrod. Los personajes-mujer que encarnan el *shtetl* dotan a la colectividad de la densidad simbólica que necesitan para reconocerse como los miembros de un mismo territorio. Así, la figura femenina en *Everything Is Illuminated* puede ser entendida en tres instancias diferentes: como sujeto, como discurso mnemónico y como la extensión geográfica de una comunidad. La violación sexual como recurso narrativo es problematizada en cada una de estas manifestaciones de lo femenino, con el objetivo de encontrar huecos en el texto donde los personajes-mujer de la diégesis no sean meras otredades inaccesibles, sino personajes con experiencias de violencia que pueden reclamar un lugar en la diégesis de la novela y romper con el silencio que se esfuerza en invisibilizar sus vivencias y traumas.

Identifico dos momentos donde una fuente de luz milagrosa es enmarcada en la novela por dos actos de violencia sexual. El primero lo encuentro cuando Sofiowka viola a Brod en su decimotercer cumpleaños mientras todo el *shtetl* participa en una orgía desenfadada, y el segundo, cuando el primer orgasmo de Safran sucede a costas de comparar el cuerpo virgen de su esposa con el territorio donde se ubica el pueblo, al usar la metáfora de penetración como bombardeo —episodio analizado en el tercer capítulo—. Trachimbrod se cohesionan a partir de los actos violentos que sufren Brod y Zosha, como si la violencia contra las niñas / mujeres fuera un

gesto político “necesario” que nunca es denunciado —existe un pacto de silencio entre la comunidad que pretende borrar las experiencias traumáticas de los personajes-mujer— y que forma parte del mito fundacional. Ambos momentos son parte de la narrativa de Jonathan, lo que me permite pensar en la fuerte insistencia con la cual el texto expone su autoconciencia narrativa, por medio de la metaficción. Mi lectura, entonces, propone que lo que está iluminado en la diégesis que construye Foer es un constructo mnemónico artificial enmarcado por la violencia sexual.

La naturaleza de este brillo maravilloso es descrita en la sección que comenta la doble violación de Brod:

From space, astronauts can see people making love as a tiny speck of light. Not light, exactly, but a glow that could be mistaken for light—a coital radiance that takes generations to pour like honey through the darkness to the astronaut’s eyes.

In about one and a half centuries—after the lovers who made the glow will have long since been laid permanently on their backs—metropolises will be seen from space. . . The glow is born from the sum of thousands of loves . . . Some nights, some places are a little brighter. . . Trachimday is the only time all year when the tiny village of Trachimbrod can be seen from space, when enough copulative voltage is generated to sex the Polish-Ukrainian skies electric. *We’re here*, the glow of 1804 will say in one and a half centuries. *We’re here, and we’re alive.* . .

But Brod was not a point of this special kind of light, not adding her current to the collective voltage. . . She ignored them all. Ignored them when they spat at her feet or pinched her backside. Ignored them when they cursed and kissed her, and cursed her with

their kisses. Ignored them even when they made a woman out of her, ignored them as she had learned to ignore everything in the world that was not once-removed. (Foer 95-96)

Este fragmento se nos presenta después de que el Kolker es anunciado ganador de Trachimday y antes de que se nos anuncie la muerte de Yankel. La chica no es partícipe de la luz que emana su comunidad y que será dislocada de su temporalidad para ser contemplada 150 años después, justo cuando los humanos observan la Tierra desde el espacio por primera vez. Interpreto esta luz que percibimos en el texto, la luz que trasciende el tiempo y el espacio, como una metáfora de la memoria y me interesa señalar como “Brod was not a point of this special kind of light, not adding her current to the collective voltage. . . She ignored them all”. En este fragmento podemos encontrar un gesto de agencia de la muchacha cuando ella *decide* ignorarlos a todos. Brod no reclama un lugar dentro de la enunciación de la memoria, ella no quiere ser recordada porque acaba de ser violada por primera vez y opta por silenciar la voz de sus experiencias en el marco de la memoria. Brod no está *ahí* y no está *viva*, el objeto de deseo sexual de Trachimbrod no reclama un lugar dentro del “amor” que irradia su comunidad. La chica es sexualizada y excluida, por lo que comienza a ignorar sus experiencias, a normalizar la agresión y a olvidar el trauma. La chica no quiere ser vista por la mirada penetrativa de los astronautas que contemplan Trachimbrod desde el espacio 150 años después de su primera violación, no obstante, este matiz donde ella reclama un sentido de agencia, también la sumerge, una vez más, en el silencio y el olvido.

El segundo momento está contenido en el capítulo titulado “The First Blast, And Then Love 1941”. La voz narrativa compara la pérdida de virginidad de la joven Zosha con el bombardeo del *shtetl*:

he released into the universe a copulative light so powerful that if it could have been harnessed and utilized, rather than sent forth and wasted, the Germans wouldn't have had a chance. . . . But when he hit the rocky canyon's floor, when the seven seconds of bombing ended and his head settled into the pillow damp with Zosha's tears and drenched with his semen, he understood that he was not dead, but in love. (257)

Aquí volvemos a ser iluminados por la luz maravillosa que, esta vez, posiciona al amor y a la muerte en el mismo lugar. La luz vuelve a estar descrita a costas de un personaje-mujer que ha experimentado un acto de violencia sexual. Si bien la pérdida de virginidad de la muchacha no se nos presenta como una violación, la caracterización del personaje-mujer nos revela cierto nivel de perceptible aflicción: “Zosha howled in fear — of physical love, of war, of emotional love, of dying —” (57). También vale la pena considerar que Safran, en su lecho nupcial, comienza a pensar en todas las mujeres con las que ha estado, en su ancestro más antiguo, en su nueva esposa, en la leyenda de Trachim, y termina por evocar la memoria del propio *shtetl*. La interpretación de la luz como metáfora para la memoria se mantiene válida para este otro fragmento de la novela de Jonathan.

El análisis de mi segundo capítulo me permitió entender cómo la ficción narrativa ofrece espacios de reflexión para cuestionar sucesos históricos que tuvieron un impacto importante en la humanidad. La técnica definida por la académica Marianne Hirsch como *posmemoria* permite a generaciones subsecuentes visitar el trauma de sus antepasados, pues, a pesar de no haber vivido una experiencia límite tal como el exterminio judío durante la Segunda Guerra Mundial, las identidades narrativas de autores que pertenecen a la ola literaria de la tercera generación continúan viéndose afectadas por dichos acontecimientos. Estas narraciones no pretenden

cambiar la historia, sino que se preocupan por buscar / crear un espacio discursivo en donde sea posible regresar a acontecimientos concretos, para explorar la manera como funciona la transmisión de la memoria. La labor que permite la literatura de analizar cómo es que acontecimientos históricos de gran impacto social continúan vigentes en nuestros respectivos presentes, además de funcionar como un guiño a las respuestas que antes nos daban los mitos, nos ofrece múltiples posibilidades para reconocer y reconfigurar la forma en la que nos entendemos como seres individuales y sociales, a partir de la conjugación de las experiencias de quienes nos precedieron.

Me interesa señalar y comentar la complicidad de Foer como voz autoral de la novela al respecto del tema central de esta tesina: la implicaciones que tiene la ausencia de un espacio de enunciación donde los personajes-mujer del texto puedan reclamar una independencia subjetiva frente al discurso masculino que las voyeuriza, para que ellas puedan discurrir sobre sus propias experiencias de trauma. Para esto, me permito retomar la reflexión que condensa la académica Karin Doerr, analizada en el primer capítulo, cuando la autora se preocupa por el rol de la diferenciación de género, el cual ha sido usualmente relegado en las aproximaciones críticas al Holocausto. Suscitar el tema del género no lo posiciona por encima del racismo y también reitera que muchas mujeres, particularmente mujeres jóvenes, guardaron en silencio sus experiencias durante el genocidio. Ante esto, Doerr comenta que “[t]he reason was that they did not deem their story relevant to the larger picture of the Holocaust, especially when it contained elements of sexual violence or gender-related matters. Thus, they judged their experiences as women to be trivial in comparison” (50). En *Everything Is Illuminated*, Foer se sirve de episodios que enmarcan agresiones sexuales profundamente violentas y dirigidas contra las mujeres con el

propósito de contar las historias de sus dos narradores masculinos: Jonathan y Alexander. Considero que estos episodios funcionan como artificios narrativos que buscan despertar afectos primarios en los lectores de una manera irresponsable, pues no les conceden a los personajes femeninos de la diégesis una posibilidad de enunciación en donde reclamar un sentido de subjetividad. Los cuerpos-mujer y el acto de violencia sexual funcionan en la novela como elementos fundantes del discurso mítico que se cruza con el trabajo reconstructivo de la posmemoria. La manera como el autor construye a los personajes-mujer del texto los priva de dignidad y autonomía, además de condenarlos a actuar como meros *objetos* que les permiten a los hombres de la novela adentrarse en sus propias búsquedas ontológicas como individuos.

Una de las posibles líneas de investigación alternativas de *Everything Is Illuminated* es analizar, como apunté en la introducción de este trabajo al comentar el estilo de Foer, las maneras en las que el autor expone y concibe la artificialidad del lenguaje. Por ejemplo, es pertinente cuestionar la obsesiva insistencia con la que Alexander nombra a Sammy Davis Jr. Jr. ‘deranged bitch’, al mismo tiempo que denomina a Jonathan ‘the hero’. En el capítulo “Going Forth to Lutsk”, mientras el abuelo maneja, los muchachos mantienen una discusión en donde Jonathan le comenta a su traductor que usar la palabra “*negro*” es políticamente incorrecto. Alex no logra comprender la carga cultural de racismo que la palabra suscita para un joven estadounidense promedio. No obstante, la palabra *bitch* también tiene connotaciones ofensivas que, en este caso, son misóginas. La novela no incluye ningún comentario inconforme ante la elección y el recurrente uso de esta palabra. Además, es importante considerar que Sammy es la única figura femenina constante a lo largo de la línea narrativa de Alexander. Su función es ser la perra lazarillo del abuelo, quien en realidad no es ciego: un movimiento que la sume en lo absurdo. Por

supuesto que no tiene voz porque ni siquiera es humana. Considero importante analizar cómo el único personaje femenino en la novela de Alexander —que ni siquiera es una mujer— se nos presenta como una Otredad que no tiene acceso al lenguaje ni a una posible subjetivación.

Para cerrar el presente proyecto de titulación enuncié los motivos por los que escogí este tema de investigación, los cuales responden a mi propio contexto como una mujer estudiante mexicana. De acuerdo con las cifras que arroja el comunicado de prensa del INEGI de 2018, que considera los datos de los 12 meses comprendidos entre octubre de 2015 a octubre de 2016: “La violencia contra las mujeres se ubica en las relaciones de mayor cercanía y familiaridad, siendo las relaciones de pareja, ya sea por unión, matrimonio o noviazgo, las relaciones donde se ejerce con mayor frecuencia y severidad, agresiones de todo tipo contra las mujeres” (1). De entre las 19.1 millones de mujeres que sufren violencia por parte de sus parejas:

El 43.0% padeció violencia severa.⁴¹ En este conjunto se ubican las mujeres con violencia física y/o sexual de manera eventual, con daños físicos y/o emocionales severos (cortadas, quemaduras o pérdida de dientes, hemorragias o sangrado[,] problemas nerviosos, angustia o miedo, tristeza, aflicción o depresión e insomnio).

. . . [EI] 20.8% de las mujeres vivió violencia muy severa. Esta considera a quienes reportaron violencia múltiple de manera reiterada, con daños físicos y emocionales que atentan contra su integridad física, tales como fracturas, abortos o partos prematuros, alguna enfermedad de transmisión sexual, pérdida de capacidades motrices, los pensamientos suicidas y el intento de suicidio. (9)

⁴¹ El comunicado establece al respecto del término *severidad*: “no solo como el nivel de gravedad de la violencia en sí, sino también se refiere al grado o nivel de daño físico, así como las repercusiones y consecuencias negativas que tiene un evento violento sobre la salud mental y emocional de la mujer” (7).

Estos datos quieren decir que, en el nivel nacional, 64 de cada 100 mujeres que experimentaron violencia de pareja a lo largo de su relación, sufrieron violencia severa y muy severa.

Es urgente considerar los feminicidios que han involucrado a estudiantes mujeres de la Universidad Nacional Autónoma de México durante los últimos dos años. A continuación incluyo los nombres y las edades de mujeres estudiantes víctimas de secuestros y feminicidios, así como el lugar y la fecha de sus muertes:⁴²

Lesvy Berlín Rivera, 22 años: estrangulada por su novio, Jorge Luis, con el cable de un teléfono en Ciudad Universitaria, en mayo de 2017.⁴³

Rosa Analí, 23 años: su cuerpo fue encontrado en Tultitlán CDMX, en julio de 2017.

Mariela Vanessa Díaz Valverde, 21 años: reportada desaparecida desde abril de 2018, vista por última vez en su domicilio en Iztapalapa.

Miranda Mendoza Flores, 18 años: estudiante del Colegio de Ciencias y Humanidades (CCH), Plantel Oriente, cuyo cuerpo fue encontrado desnudo y calcinado en el Estado de México, en agosto de 2018.

Graciela Cifuentes y Gatziella Sol Cifuentes: madre e hija cuyos cuerpos fueron encontrados semicalcinados en agosto de 2018. Existen evidencias de que sufrieron repetidos abusos sexuales y el autor del doble homicidio fue identificado como Alan Rodríguez, exnovio de Sol. (Fuentes)

Jenifer Sánchez, 16 años: su cuerpo fue encontrado cerca del CCH Oriente, en

⁴² Información encontrada en la plataforma periodística en línea *Letra Roja*.

⁴³ El 18 de octubre de 2019, el Tribunal Superior de Justicia de la Ciudad de México (TSJ) determinó que Jorge Luis Gonzáles Hernández, responsable del asesinato de Lesvy, tendrá una condena de 45 años en prisión. Esto fue posible dada la insistencia de los familiares de la chica por elucidar el caso desde mayo de 2017 (Revista Proceso 2019).

marzo de 2019.

Aidee Mendoza, 18 años: recibió un balazo letal mientras tomaba clase de matemáticas en el CCH Oriente, en mayo de 2019.

Incluyo las identidades de estas mujeres en el presente trabajo para enunciar sus subjetividades e ilustrar que no estamos frente a personajes ficticios dentro de una obra literaria, sino frente a mujeres estudiantes víctimas de la violencia normalizada en México, cuyas expresiones se manifiestan incluso en nuestra universidad. Problematizar las instancias de silenciamiento discursivo de los personajes-mujer de *Everything Is Illuminated* me facilitó considerar diferentes implicaciones que constituyen la sistematización de la violencia de género en mi país y en mi actualidad. De igual forma, me permitió encontrar e identificar elementos que hacen posible rebatir las formas narrativas que nos impiden considerar a estas mujeres en su profundidad humana. Cuando entiendo al cuerpo como un texto cuestiono simultáneamente mi propia realidad al preguntarme, como estudiante de literatura, ¿cómo me interpelan distintos cuerpos-textos? y ¿cómo el silencio de mujeres como ellas me lastima también a mí?

Obras citadas

- Aarons, Victoria, y Alan L. Berger. “On the Periphery: The ‘Tangled Roots’ of Holocaust Remembrance for the Third Generation.” *Third-Generation Holocaust Representation: Trauma, History, and Memory*, Northwestern UP, 2017, pp. 3–40.
- Armstrong, Karen. “What Is a Myth?” *A Short History of Myth*. Canongate, 2005, pp. 1–12.
- Atwood, Margaret. *The Robber Bride*. Anchor Books, 1998.
- Backés, Jean-Louis. “Aphrodite.” *Companion to Literary Myths, Heroes and Archetypes*. Editado por Pierre Brunel, Routledge, 2016, pp. 77–84.
- Bernstein, Daniel M., y Elizabeth F. Loftus. “Memory Distortion.” *Encyclopedia of Neuroscience*, editada por Marc D. Binder et al., Springer, 2009, pp. 2325–2328.
- Biedermann, Hans. “Rivers.” *Dictionary of Symbolism: Cultural Icons and the Meanings Behind Them*. Traducido por James Hulbert, Facts On File, 1992, pp. 285–286.
- Chevalier, Jean, y Alain Gheerbrant. “Afrodita”, “Agua” y “Río.” *Diccionario de los símbolos*, Herder, 1986.
- Cixous, Hélène. “La joven nacida.” *La risa de la medusa: ensayos sobre la escritura*. Anthropos, 1995, pp. 13–107.
- Codde, Philippe. “Keeping History at Bay: Absent Presences in Three Recent Jewish American Novels.” *MFS Modern Fiction Studies*, vol. 57, no. 4, 2011, pp. 673–693. *Project Muse*.
- — —. “Transmitted Holocaust Trauma: A Matter of Myths and Fairy Tales?.” *European Judaism: A Journal for the New Europe*, vol. 42, no. 1, 2009, pp. 62–75. *Project Muse*.
- De Lauretis, Teresa. “Eccentric Subjects: Feminist Theory and Historical Consciousness.” *Feminist Studies*, vol. 16, no. 1, 1990, pp. 115–150. *Jstor*.

- Doerr, Karin. “Memories of History: Women and the Holocaust in Autobiographical and Fictional Memoirs.” *Shofar*, vol. 18, no. 3, 2000, pp. 49–63. *Jstor*.
- Faris, Wendy B. “Introduction.” *Ordinary Enchantments: Magical Realism and the Remystification of Narrative*. Vanderbilt UP, 2004, pp. 1–5.
- Foer, Jonathan Safran. *Everything is Illuminated*, Harper Perennial, 2002.
- Fuentes, David. “Ex novio, responsable del feminicidio de Graciela y Sol Cifuentes.” *El Universal*, 7 de agosto de 2018, www.eluniversal.com.mx/metropoli/cdmx/ex-novio-responsable-del-feminicidio-de-graciela-y-sol-cifuentes.
- Grillmayr, Julia. “[...] Which Approximates ‘I Love You’.” Jonathan Safran Foer’s Punctuation of Emotions.” *Writing Emotions: Theoretical Concepts and Selected Case Studies in Literature*, editado por Ingeborg Jandl et al., Transcript Verlag, 2017, pp. 137–157.
- Golubov, Nattie. “La crítica literaria feminista.” *La crítica literaria feminista: una introducción práctica*. DGAPA UNAM FFL, 2012, pp. 25–43.
- Hesford, Wendy S. “Reading *Rape Stories*: Material Rhetoric and the Trauma of Representation”. *College English*, vol. 62, no. 2, Nov. 1999, pp. 192–221. *Jstor*.
- Hirsch, Marianne. “The Generation of Postmemory.” *Poetics Today*, vol. 29, no. 1, 2008, pp. 103–128.
- Hirsch, Marianne y Valerie Smith. “Feminist and Cultural Memory: An Introduction” *Signs: Gender and Cultural Memory —Special Issue*, vol. 28, no. 1, 2002, pp. 1–19. *Jstor*.
- Hirsch, Marianne y Leo Spitzer. “Maps to Nowhere.” *Ghosts of Home: The Afterlife of Czernowitz in Jewish Memory*. University of California Press, 2009, pp. 147–161.
- Hutcheon, Linda. “Theorizing the postmodern: toward a poetics” y “Historiographic Metafiction:

‘The Pastime of Past Time.’” *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, Routledge, 2004, pp. 3–21 y 105–123.

Kermode, Frank y John Hollander. “Glossary.” *The Oxford Anthology of English Literature: Volume I*. Editado por Harold Bloom et al., Oxford UP, 1973, pp. 2313.

Krug, Etienne G., et al., editores. “Chapter 6: Sexual Violence.” *World Report on Violence and Health*, World Health Organization, 2002.

Lang, Jessica. “The History of Love, the Contemporary Reader, and the Transmission of Holocaust Memory.” *Journal of Modern Literature*, vol. 33, no. 1, 2009, pp. 43–56. *Jstor*.

Mulvey, Laura. “Visual Pleasure and Narrative Cinema.” *Screen*, vol. 16, no. 3, 1975, pp. 6–18.

Pimentel, Luz Aurora. “Mundo narrado IV. La perspectiva: un punto de vista sobre el mundo.” *El relato en perspectiva: estudio de teoría narrativa*. Siglo XXI Editores / UNAM, 1998, pp. 95–133.

Rossington, Michael y Anne Whitehead. “Introduction” y “Gender.” *Theories of Memories: A Reader*. Editado por Michael Rossington y Anne Whitehead. Edinburgh UP, 2007, pp. 1-18 y 215-266.

Santner, Eric. “History Beyond the Pleasure Principle: Some Thoughts on the Representation of Trauma.” *The Holocaust: Theoretical Readings*. Editado por Neil Levi and Michael Rothberg, Rutgers UP, 2003, pp. 214–220.

Segato, Rita Laura. *La guerra contra las mujeres*. Traficantes de sueños, 2016, pp. 15-32, 57–90 y 91-108.

Scarry, Elaine. “The Structure of Torture: The Conversion of Real Pain into the Fiction of Power.” y “Pain and Imagining.” *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the*

World. Oxford UP, 1985.

The University of North Carolina at Chapel Hill. “Victim Blame”. *Rape Crisis Information: Research Pathfinder*, The University of North Carolina at Chapel Hill, 21 Oct. 2018, www.ibiblio.org/rcip/vb.html.

The Washington Post. “Everything Is Illuminated with Jonathan Safran Foer.” *The Washington Post Live Online*, The Washington Post Company, 14 de abril de 2002, www.washingtonpost.com/wp-srv/liveonline/03/special/books/sp_books_foer041303.htm.
Sesión en línea de preguntas y respuestas con Jonathan Safran Foer.

Verwoert, Jan. “Living with Ghosts: From Appropriation to Invocation in Contemporary Art.” *Arts & Research*, vol. 1, no. 2, 2007, pp. 1–7.

Yaeger, Patricia. “Consuming Trauma; or, The Pleasure of Merely Circulating”. *Extremities: Trauma, Testimony, and Community*. Editado por Jason Daniel Tougaw y Nancy K. Miller, University of Illinois Press, 2002, pp. 25–51.

Anónimo. “Dan 45 años de prisión a Jorge Luis González Hernández, feminicida de Lesvy Berlín.” *Revista Proceso*, 18 de octubre de 2019, www.proceso.com.mx/603762/dan-45-anos-de-prision-a-jorge-luis-gonzalez-hernandez-feminicida-de-lesvy-berlin.

— — —. “Feminicidios, un crimen sin justicia en la UNAM.” *Letra Roja*, 29 de abril de 2019, www.letraroja.com/index.php/feminicidios-un-crimen-sin-justicia-en-la-unam-2/#.

— — —. “Estadísticas a propósito del día internacional de la eliminación de la violencia contra la mujer (25 de noviembre) datos nacionales.” *Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI)*, INEGI, 22 de noviembre 2018, www.inegi.org.mx/contenidos/saladeprensa/aproposito/2018/violencia2018_Nal.pdf.