

ÉRASE UNA VEZ... EL DOLOR DE LA HISTORIA: APROXIMACIONES AL HOLOCAUSTO A TRAVÉS DE LA RE-ESCRITURA DE CUENTOS POPULARES

*ONCE UPON A TIME ... THE PAIN OF HISTORY: APPROACHES TO THE HOLOCAUST
THROUGH THE RE-WRITING OF FAIRY TALES*

María Jesús Martínez-Alfaro
Universidad de Zaragoza

RESUMEN

La literatura del Holocausto constituye una categoría representativa, y ciertamente recurrente, en los estudios sobre trauma y literatura de trauma. Este artículo comienza con una breve introducción a los Estudios de Trauma en la literatura y crítica literarias para abordar a continuación algunas de las características y paradojas básicas de la representación del Holocausto en la literatura. Después de introducir el tema en esta línea, se consideran distintas vertientes del tratamiento literario del Holocausto. En primer lugar, y de forma más breve, la literatura de supervivientes, prestando especial atención a la literatura testimonial de mujeres y al tratamiento del Holocausto desde la perspectiva de la especificidad de género. La parte central del artículo se centra en algunas obras de ficción escritas por autoras que utilizan una estrategia concreta para retratar este hecho histórico y/o sus repercusiones: la re-escritura de cuentos populares. Esta estrategia parece ser más recurrente en (si bien no es exclusiva de) la literatura de mujeres y las obras en las que se utiliza suelen recrear además universos femeninos en los que los cuentos proporcionan metáforas que nos acercan al horror de la catástrofe, al dolor de los que la sufrieron y a las consecuencias en sus vidas y en las de sus descendientes. A pesar de los cuestionamientos que suelen acompañar a la literatura ficcional sobre el genocidio nazi, puede decirse que estas obras son fieles a los hechos de otra manera, participando en la compleja tarea de dar testimonio sobre uno de los capítulos más dolorosos de la historia contemporánea, tan presente en la memoria colectiva de la época en la que nos ha tocado vivir.

Palabras clave: Estudios de Trauma, literatura del Holocausto, mujeres en el Holocausto, cuentos populares, re-escritura, Jane Yolen, Lisa Goldstein, Eva Figes.

ABSTRACT

Holocaust literature constitutes a highly representative and certainly recurrent category within the field

of Trauma Studies and trauma literature. This article begins with a brief introduction to Trauma Studies in the context of literary theory and criticism. Then, it explains the features of as well as the paradoxes inherent in the literary representation of the Nazi genocide. After this introduction of sorts, different ways of representing the Holocaust in literature are considered. Firstly, and more succinctly, I focus on testimonial literature, paying special attention to non-fictional works by women and to the treatment of the Holocaust from a gender-specific perspective. After that, in what constitutes the bulk of the article, I deal with fictional works by women writers that resort to the re-writing of classical fairy tales in order to portray this historical event and its aftermath. This narrative strategy seems to be more recurrent in (though far from exclusive to) narratives penned by women. In them, female universes are evoked by using the fairy tale as a template that provides metaphors intended to make the reader feel in an indirect way the horror of the catastrophe, the suffering of the victims and the consequences that the experiences gone through had on their lives and on those of their descendants. Although the fictionalisation of the Holocaust has often been questioned, these works are faithful to the facts in another way as they take part in the complex task of bearing witness to one of the most painful chapters of contemporary history, so vivid in the collective memory of those living in present times.

Key words: Trauma Studies, Holocaust literature, women in the Holocaust, fairy tales, re-writing, Jane Yolen, Lisa Goldstein, Eva Figs.

SUMARIO: 1. –Los Estudios de Trauma; 2. –El Holocausto: trauma y representación; 3. –Las mujeres en el Holocausto: literatura testimonial; 4. –El Holocausto en la ficción: la re-escritura de cuentos populares como estrategia narrativa

1. Los estudios de trauma

Etimológicamente, la palabra trauma deriva del término griego que significa «herida». Se empezó a utilizar en el campo de la medicina con referencia a una herida física causada por un agente externo. Con el paso del tiempo, el concepto de trauma evolucionó y se aplicó no sólo a las heridas físicas sino también psicológicas. El estudio del trauma psicológico se desarrolló, en primer lugar, para explicar la sintomatología de víctimas de accidentes ferroviarios en el siglo XIX, al comprobarse que, independientemente de la existencia o no de heridas físicas, muchas de estas víctimas padecían distintos tipos de desórdenes nerviosos a raíz del accidente. A partir de ese momento, psicólogos como Jean-Martin Charcot, William James, Pierre Janet, Sigmund Freud y Joseph Breuer, entre otros, publicaron estudios punteros que contribuyeron al desarrollo del análisis e interpretación del trauma psicológico.

Las dos guerras mundiales en la primera mitad del siglo XX y las consecuencias de estos conflictos bélicos contribuyeron al desarrollo de los estudios sobre las neurosis de guerra y los síntomas asociados al estrés post-traumático, pero fue sobre todo con los veteranos de la Guerra del Vietnam cuando se comenzó a prestar más atención a los efectos traumáticos de la guerra. En 1970, cuando la Guerra del Vietnam estaba en su punto álgido, la organización «Veteranos del Vietnam contra la guerra» («Vietnam Veterans Against the War») empezó a buscar ayuda fuera de los ámbitos oficiales. Sustentado en el movimiento pacifista, el estudio de las secuelas traumáticas de la guerra llegó a cristalizar y así, en 1980, la Asociación Americana de Psiquiatría introduce el «Trastorno por estrés post-traumático» (TEPT) en su *Manual diagnóstico y estadístico de trastornos mentales*.

Este hecho resultó tremendamente relevante ya que, como explica Anne Whitehead (2004: 4), fue a partir de la Guerra del Vietnam y de la inclusión del estrés post-traumático en el listado de enfermedades elaborado por la Asociación Americana de Psiquiatría cuando se aceptó el hecho de que una vivencia traumática puede tener un impacto psicológico duradero en el individuo. Pero hubo otras razones que impulsaron el desarrollo del estudio del trauma, relacionando los síntomas que presentaban los veteranos de la Guerra del Vietnam con los síntomas de los supervivientes de Hiroshima, las víctimas del genocidio nazi, las consecuencias de la esclavitud y la segregación racial, los casos de incesto y violación, etc.

El hecho de que vivamos en una sociedad en la que nadie está exento de vivir una experiencia traumática individual, y también el hecho de que, a nivel colectivo, nuestro mundo es el de la era post-Gulag, post-Holocausto, post-Guerra del Vietnam, post-Guerra de los Balcanes, post-ataentados terroristas del 11 de septiembre en Nueva York, 11 de marzo en Madrid, 7 de julio en Londres, post-Guerra de Irak, post-Primavera Árabe, etc., por no hablar de las catástrofes naturales que alteran profundamente las vidas de los que las padecen, explica que la atención al fenómeno del trauma, no sólo desde el campo de la medicina sino también en términos de representación artística y literaria, constituya una de las áreas de investigación más representativas de nuestro tiempo.

Los orígenes de los Estudios de Trauma (en literatura) parten de la transferencia del concepto médico de trauma al campo de la teoría y crítica literarias, si bien los Estudios de Trauma tienen un marcado carácter interdisciplinar, combinando elementos propios del análisis literario con elementos de áreas como la psicología, la sociología, la antropología, la historiografía y los estudios culturales. Varios factores contribuyeron a su nacimiento, no sólo los ya mencionados conflictos bélicos, sino también el choque de civilizaciones, los procesos de descolonización y globalización, y la alienación de los afectos provocada por las nuevas tecnologías y la sociedad de consumo. Desde la perspectiva de los Estudios de Trauma, se

estudian la representaciones literarias de traumas individuales y colectivos, las estrategias narrativas más recurrentes en la representación del trauma, la dimensión cultural del trauma, su conexión con la memoria en una sociedad en la que el recuerdo y la conmemoración de eventos traumáticos se ha convertido en elemento definitorio, la dimensión ética y política de la literatura de trauma, el papel del lector, el rol de la empatía y de los afectos en la escritura y lectura de este tipo de literatura, etc.

En un ensayo titulado *Trauma within the Limits of Literature* (2003), Geoffrey Hartman describe la sociedad contemporánea como debatiéndose por superar no sólo el impacto de traumas concretos como el Holocausto y otros genocidios, sino también el impacto de los medios de comunicación sobre los sentimientos de la audiencia. El bombardeo, o en todo caso, la accesibilidad a todo tipo de imágenes de violencia y dolor a través de los medios de comunicación ha llevado a un adormecimiento de los afectos, a una cierta insensibilidad que denota la incapacidad de la sociedad para asimilar y expresar el dolor. Por ello, Hartman considera que el valor de la literatura radica precisamente en su habilidad para romper el mutismo: la literatura hace audible el silencio y verbaliza el dolor, así como las dificultades que implica dicha verbalización. Esta dificultad de expresión hace que, para poder afrontar el reto, la literatura contemporánea se vea obligada a abandonar ciertos patrones narrativos tradicionales y deba también revisar las nociones comúnmente aceptadas de tiempo, memoria e historia.

2. El Holocausto: trauma y representación

Hablar de acontecimientos históricos impactantes que se convierten en trauma cultural o colectivo obliga a hablar del Holocausto. Éste es el crimen por el que precisamente se acuñó el término «genocidio» en la Declaración de Derechos Humanos de las recién creadas Naciones Unidas en 1948. Los Estudios de Trauma están vinculados en sus orígenes a un grupo de críticos norteamericanos —conocido como la Escuela de Yale (Geoffrey Hartman, Cathy Caruth, Shoshana Felman, etc.)— que en la década de los noventa empezaron a trabajar sobre el tema del trauma precisamente como respuesta a la necesidad de teorizar las representaciones del Holocausto y de analizar la dimensión ética y cultural del trauma en la literatura. De hecho, podría decirse que si hay un tema recurrente en los Estudios de Trauma, ése es el tema del Holocausto y su representación.

Estudiar la representación del trauma plantea siempre, de alguna manera, una contradicción. Uno de los aspectos centrales del trauma es la pérdida del lenguaje, esa

sensación de terror que no puede expresarse y que con frecuencia acompaña al individuo que se enfrenta a una situación extrema. Las experiencias traumáticas no se procesan verbalmente, sino que se articulan en un «lenguaje» totalmente distinto. A nivel de la consciencia, es como si la experiencia traumática no hubiera ocurrido. Pero a otro nivel más profundo, la persona sí recuerda esa experiencia, que se manifiesta a través de los síntomas de lo que hoy en día se conoce como estrés post-traumático: pesadillas, flashbacks, recuerdos fragmentados y recurrentes, comportamientos compulsivos, etc. El trauma es una especie de agujero negro que engulle la paz y la estabilidad mental y emocional de la víctima, así como su capacidad para expresar lo que ha pasado. Paradójicamente, esta habilidad para expresar el trauma es también lo que permite salir a la persona traumatizada del mencionado agujero negro. La expresión, a través del arte, y sobre todo a través de la palabra, inicia el camino hacia la sanación. Sin embargo, y debido a esta dinámica compleja, las palabras siempre se perciben como incapaces de reflejar o de contener, en toda su enormidad, aquello que en principio se caracteriza precisamente por el hecho de que no puede ser expresado.

El Holocausto es un trauma personal, para aquellos que lo vivieron de forma directa, pero es también un trauma colectivo. Constituye lo que algunos han dado en llamar una «cesura» en la historia de la humanidad (cf. Parry 1999), una ruptura radical que nos obliga a replantearnos no sólo la relación entre pasado, presente y futuro, sino también nuestra concepción del mal y de la naturaleza humana. La enormidad de la masacre privó a la historia de palabras para describirla. Cuestiones como la incommensurabilidad del genocidio, los límites del lenguaje y los límites de la representación aparecen de forma recurrente en la literatura del Holocausto y constituyen algunos de los dilemas esenciales a los que se enfrenta todo aquel que se plantea el reto de escribir sobre el tema: ¿Es posible verbalizar lo innumerable, narrar lo inefable? ¿No es un horror tan incomprensible y de tales dimensiones incompatible con la expresión artística? ¿No supone el mero hecho de la escritura una banalización del Holocausto? Otras preguntas podrían añadirse a éstas, porque aun cuando las referencias al Holocausto como algo inexpresable e incomprensible resultan recurrentes, también es cierto que estas referencias van con frecuencia unidas a un intento de expresar y de entender aquello que previamente se ha declarado inexpresable e incomprensible. Ésta es, según Berel Lang, la «retórica negativa» del Holocausto (2000b: 18).

Que el Holocausto pueda contarse, aunque la historia que se cuente sirva para demostrar la imposibilidad de realizar la tarea con éxito, es una cosa; otra cosa distinta es justificar por qué se cuenta la historia y decidir cómo debe ser contada, porque aquí las restricciones no tienen que ver sólo con la habilidad del lenguaje para representar la realidad, sino con el peso de la historia y los cuestionamientos éticos. ¿Es lícito el intento de producir

o de disfrutar de un placer estético generado a partir de semejante catástrofe? ¿Dónde están los límites de la representación y quién los establece? ¿Es cuestionable mezclar el Holocausto con la ironía, como hace Martin Amis en *La flecha del tiempo*, o con el humor, como en *La vida es bella* de Benigni? ¿Es cuestionable, por ejemplo, dedicar una obra al retrato de un alemán decente, como Schindler, cuando hubo tan pocos como él?

En las décadas que siguieron al fin de la Segunda Guerra Mundial, no sólo se cuestionó la literatura sobre el Holocausto sino la literatura en sí misma. Para filósofos como Theodor Adorno, Auschwitz como símbolo del Holocausto significa la destrucción de la idea misma de humanidad. Por eso, después de un acontecimiento así la poesía, la literatura, el mero pensamiento creativo parecen totalmente absurdos y vanos. El silencio parecía así la única respuesta éticamente aceptable después de la masacre.¹ Sin embargo, más allá de reflexiones filosóficas, las víctimas y sus descendientes intentaron, con reticencias y con dificultad, contar su historia. Así lo demuestran los relatos de supervivientes, memorias, autobiografías, diarios, ensayos, etc., como los de Primo Levi, Elie Wiesel, Jorge Semprún, Jean Améry, Imre Kertész, Wladyslaw Szpilman y muchos otros.

Escribir sobre una experiencia traumática, y más en concreto sobre un trauma de tal magnitud como el Holocausto, puede verse como un reto encaminado a la consecución de dos objetivos principales. Uno de ellos tiene que ver con la narrativa como estrategia de sanación. Los recuerdos traumáticos son siempre fragmentos inconexos, caóticos, síntoma todo ello de la fragmentación del individuo. Verbalizar y dar forma narrativa a esos fragmentos supone no sólo enfrentarse a la experiencia vivida sino imponer un cierto orden en esa experiencia. Decir algo sobre aquello que se está viviendo o se ha vivido tiene un efecto positivo en lo que respecta a la superación del trauma por parte de la persona que consigue transmitir su sufrimiento a través de la palabra. El otro objetivo tiene que ver con la memoria, con preservar el recuerdo de los hechos vividos. Algunos supervivientes de los campos de concentración explicaron después su deseo de sobrevivir precisamente para contar lo que habían vivido, para que se supiera, y para que se siguiera contando como antídoto contra el olvido.

¹ Adorno es el autor de la tan frecuentemente citada frase «*Nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch*», en la que el autor hace referencia, literalmente, al barbarismo de escribir poesía después de Auschwitz. (1981: 34). La frase aparece por primera vez en el ensayo *Kulturkritik und Gesellschaft*, escrito en 1949 y publicado en 1951, antes de incluirse, en 1955, en el volumen *Prismen*. Adorno redefinió el énfasis de dicha afirmación en un ensayo posterior, en donde explicó que, si bien no pretendía suavizar su veredicto acerca del barbarismo de escribir poesía después de Auschwitz, sí que estaba dispuesto a admitir que la literatura tenía que resistirse a dicho veredicto o, en otras palabras, tenía existir de tal manera que su sola existencia demostrara que no había sucumbido al cinismo. (Adorno, 1982: 312).

3. Mujeres en el Holocausto: Literatura testimonial

Muchos diarios, testimonios y autobiografías de mujeres arrolladas por el torbellino del genocidio nazi responden a esta doble función que acabo de mencionar: contar para enfrentarse y combatir el dolor, contar para que no se olvide. Ya durante la guerra, cuando el poder de los nazis iba en aumento, mujeres judías dieron forma narrativa a sus experiencias a través de la escritura de diarios. Quizás el más conocido es el de Anne Frank, pero otros nombres podrían añadirse a éste, como el de Etty Hillesum. Ni Frank ni Hillesum sobrevivieron a los campos de concentración, pero sus diarios se publicaron con carácter póstumo. Desde que la guerra terminó y hasta ahora, ya entrado el siglo XXI, hemos asistido a la publicación de memorias de supervivientes que amplían nuestro conocimiento sobre la experiencia de las mujeres en el Holocausto, sus recuerdos de los que no sobrevivieron y las consecuencias traumáticas de la experiencia vivida, con la que tuvieron que batallar más allá del fin de la guerra. Podríamos citar aquí las memorias de Rachel Auerbach, Gisella Pearl, Olga Lengyel, Nehama Tec, Nelly Toll, Isabela Leitner, Livia Bitton-Jackson, Haika Grosman, Sarah Kofman, Fanya Gottesfeld Heller, Judith Magyar Isaacson y Ruth Klüger, entre otras.²

En gran medida, la literatura testimonial escrita por mujeres incide en los mismos puntos que la escrita por hombres. Temas recurrentes son: la magnitud de las experiencias vividas, las deshumanización de las víctimas, la lucha por la supervivencia, la anulación de la capacidad de entender, de racionalizar lo que pasó, la entrega, pese a todo, a la tarea de «dar testimonio» y, frente a esa entrega, el miedo a no ser capaz de contar, el miedo a ser silenciada por el dolor de los recuerdos, e incluso a veces también el miedo a no ser escuchada, creída, entendida. Ahora bien, hay también otros temas en los testimonios escritos por mujeres que tienen cierta especificidad, conferida precisamente por el hecho de que las escritoras son mujeres, lo cual determinó en parte su experiencia y cómo vivieron esa experiencia. Como apunta Alicia Ramos González:

En el horror del Holocausto no puede haber comparaciones entre el sufrimiento de hombres y mujeres judíos. Sin embargo, el cuerpo de unos y otras marcó sus destinos [...]. Las judías, así, encerradas en los guetos y en los barracones de mujeres de los campos de la muerte, quedaron además atrapadas en unos cuerpos profanados por la violencia médica y, sobre todo, sexual. Por eso los testimonios y la literatura de mujeres del Holocausto, donde aflora su particular experiencia, marcada por su biología y su sexualidad, revela el significado de las diferencias de género en el proceso del genocidio nazi, cómo comprendieron las mujeres la tragedia y cuáles fueron las reacciones físicas y psicológicas a las agresiones a su espacio corporal. (2010: 259).

² Ver Horowitz (2009) para una clasificación y breve descripción de las memorias escritas por las autoras arriba mencionadas.

Hay una serie de temas recurrentes, pues, ligados a la especificidad de género. Uno de ellos es la maternidad. En muchos campos de concentración, las mujeres que llegaban embarazadas o con niños pequeños eran inmediatamente seleccionadas y sentenciadas a morir. Algunas mujeres conseguían ocultar su embarazo y eran ayudadas por otras a dar a luz. Su lucha por la supervivencia era también la lucha por mantener vivos a sus hijos. A veces, los bebés eran asesinados tras el parto para evitar que las madres fueran descubiertas y gaseadas. Matando al niño se salvaba al menos la vida de la madre, pero todo esto ponía a la madre y a otras mujeres en la tesitura de tener que enfrentarse a profundos dilemas morales. Mantener en secreto el embarazo aparece a veces como símbolo de resistencia a la atrocidad, a la destrucción de la vida, a la destrucción de la familia. Otro tema recurrente es el de la creación de familias sustitutas, grupos de mujeres que se cuidaban y se apoyaban las unas a las otras en la dura lucha por sobrevivir. La ansiedad producida por la menarquía, la menstruación y la ausencia de la misma, el miedo a la esterilidad en el futuro, a la violación en el presente, el nexo entre poder y victimización sexual, la preocupación por el aspecto físico como estrategia de supervivencia, son otros temas recurrentes.

La crítica literaria se tomó su tiempo en lo que respecta al estudio sistemático de la especificidad de las experiencias de las mujeres en el Holocausto. Había, y sigue habiendo, reticencias, a veces expresadas por figuras clave en el área de los estudios y la literatura del Holocausto, como Hannah Arendt, Cynthia Ozick y Helen Fagin. Centrarse en la particularidad de las experiencias de las mujeres implica dos riesgos principales, según estas autoras: 1) desdibujar el significado del Holocausto presentándolo como ilustración de una ideología sexista y 2) perder de vista un hecho mucho más relevante: que las víctimas del Holocausto lo fueron no porque eran hombres, mujeres y niños, sino porque eran *judíos*. A pesar de las reticencias y las objeciones, y sobre todo a partir de la década de los ochenta, un buen número de especialistas han llevado a cabo estudios sobre la literatura del Holocausto desde la perspectiva del género, denunciando la supresión inicial de la voz femenina en antologías y estudios críticos, evitando conclusiones esencialistas y defendiendo la postura de que el Holocausto incluyó experiencias específicas para las mujeres que los hombres no son capaces de expresar, en primer lugar porque ellos no vivieron esas experiencias.³ En muchos de esos estudios aflora la idea de que el análisis de esta literatura de mujeres es importante tanto cuantitativa como cualitativamente. Se trata, con frecuencia, de conseguir un cierto equilibrio, de no conferir un carácter universal a los testimonios escritos por hombres, pero,

³ A modo de ilustración de estudios críticos sobre mujeres y (literatura de) el Holocausto, ver las entradas en la sección bibliográfica correspondientes a: Baskin, 1994; Brenner, 1997; Epstein y Lefkowitz, 2001; Heinemann, 1986; Hirsch, 2002; Horowitz, 2000 y 2009; Katz y Ringelheim, 1983; Ofer y Weitzman, 1998; Rittner y Roth, 1993.

al mismo tiempo, de considerar las diferencias que pudiera haber no sólo, aunque también, en relación con el género, sino además con otras muchas variables que determinan cómo y sobre qué se escribe, variables como la nacionalidad, la etnicidad, la religión, la clase social, etc.

Escribir sobre el Holocausto es adentrarse en un bosque de tabúes. A los supervivientes y a sus descendientes, que con frecuencia tuvieron que vivir con los traumas de su progenitores, les avala al menos el derecho a hablar por haber sido víctimas directas o indirectas, respectivamente, del Holocausto.⁴ Hablar de ficción parece debilitar la autoridad histórica de una obra, pero la ficción permite al autor liberarse de ciertas restricciones con vistas a conseguir otro tipo de exactitud y ser, pese a todo, fiel a los hechos, aunque de otra manera. El historiador y filósofo Berel Lang afirma que la magnitud de la barbarie, la magnitud del tema, requiere del autor la responsabilidad moral de la autenticidad histórica (2000b: 74). ¿Pero está dicha autenticidad reñida con la ficción? Este debate tiene para algunos como Lang una base moral, más que meramente cognitiva o estética (74). ¿Es moralmente correcto ficcionalizar el Holocausto? ¿Es la ficción un error, un sacrilegio, una trivialización de un tema mortalmente serio? ¿Hasta qué punto estamos de acuerdo con aquellos que defienden que sólo podemos vislumbrar el horror del Holocausto a través de las palabras de aquellos que estuvieron allí, de los que fueron testigos directos del horror, de los que lo han sufrido en sus vidas o en las de sus familias? ¿Qué ocurre, pues, cuando un escritor o escritora que no entra dentro de la categoría de víctima decide escribir una historia *ficcional* sobre el Holocausto? La ficción sobre este tema es para algunos cuando menos sospechosa, para otros una adición necesaria.

4. El Holocausto en la ficción: la re-escritura de cuentos populares como estrategia narrativa

En lo que queda de este artículo, me centraré en algunas obras de ficción escritas por autoras que no tienen una conexión personal/familiar directa con el Holocausto y que utilizan una estrategia concreta para retratar este hecho histórico y/o sus consecuencias: la re-escritura de cuentos populares. Esta estrategia parece ser más recurrente en (si bien no es exclusiva de) la literatura de mujeres. La transmisión oral de los cuentos está especialmente

⁴ Las obras escritas por hijos/as de supervivientes han desarrollado sus propios motivos a partir de las historias contadas por sus padres o, el reverso de la moneda, su silencio sobre el pasado. Pese a su dificultad, los esfuerzos continúan por imaginar algo por parte de alguien que no estuvo allí y prueba de ello es el creciente corpus de literatura de autores de la segunda generación como Carol Ascher, Barry Lane, Lev Raphael, Barbara Finkelstein, Thomas Friedman, Michael Kornblit, Sonia Pilcer, David Preston, Lore Segal, Julie Salamon, Ellen Summers y Art Spiegelman, entre otros. Sobre este tema, ver Sicher, 1998.

ligada a la mujer, la madre o la abuela que cuenta historias a los pequeños de la familia (cf. Early, 1993: 20). De hecho, al menos un ochenta por ciento de los cuentos recogidos en las colecciones de relatos de los Hermanos Grimm proceden de informantes femeninos. Estas re-escrituras retratan, además, universos femeninos, relaciones entre mujeres, abuelas y nietas, madres e hijas, o familias alternativas,⁵ familias sustitutas en las que se establecen lazos afectivos cuyo tratamiento en la narrativa los presentan como estrategia para luchar contra el horror de lo vivido, reconstruir historias silenciadas, o indagar en cómo esos lazos afectivos entre seres humanos en general y mujeres en particular se ven a veces reforzados pero a veces también irremediabilmente trastocados por la experiencia o las consecuencias del Holocausto.

Como he explicado anteriormente, las discusiones sobre la representación del Holocausto giran con frecuencia en torno al motivo de la inefabilidad: no se puede expresar lo que no se puede comprender, aquello para lo que no hay palabras, porque la barbarie desborda la razón y el lenguaje. Por eso, el uso del cuento popular como estrategia narrativa pudiera parecer una traición, el sacrilegio último de la magnitud de la catástrofe. Sin embargo, los cuentos populares no son sino metáforas evocadoras que retratan miedos ocultos, indescriptibles, como el experto en este tipo de literatura Jack Zipes explica. Según Zipes, tanto la tradición oral como la tradición literaria del cuento popular hunden sus raíces en la historia: los cuentos representan batallas contra la bestialidad y la barbarie, fuerzas éstas que han aterrorizado nuestras mentes y también comunidades concretas de forma específica, amenazando con destruir la libertad y la compasión humanas. El cuento constituye un intento de vencer este terror por medio de metáforas (en Yolen, 2002: vii).⁶ La descripción de Zipes nos permite ver la relación entre el Holocausto y el cuento como algo bastante menos descabellado de lo que inicialmente pudiera parecer.

Numerosos estudios abordan los cuentos como medio para superar los miedos, los traumas (Bettelheim 1977) y, dado el número creciente de parodias y re-escrituras de cuentos populares en la literatura contemporánea, no cabe duda de que el género constituye un vehículo eficaz para hablar de preocupaciones y traumas del presente. Un cuento puede re-escribirse de forma que constituya una narrativa capaz de acercarnos al Holocausto y sus consecuencias, una manera de retratar el horror a través de metáforas, describiéndolo de

⁵ Una buena ilustración de la formación de familias sustitutas aparece en la obra de Louise Murphy *The True Story of Hansel and Gretel: A Novel of War and Survival* (2003), una novela sobre el Holocausto que adapta el cuento «Hansel y Gretel» para contar, como dice el subtítulo, una historia de guerra y supervivencia.

⁶ En *Briar Rose*, una de las obras que se tratarán a continuación, la autora Jane Yolen abre la novela con un epígrafe extraído de *Spells of Enchantment: The Wondrous Fairy Tales of Western Culture*, de Jack Zipes. Estas líneas son una paráfrasis de esa cita.

forma indirecta. Como explica Aharon Appelfeld, no se puede mirar al horror directamente, de la misma manera que uno no mira fijamente al sol (citado en Lang, 2000a: 21). Por lo tanto, la re-escritura de cuentos populares permite el retrato indirecto de algo que resulta difícil de describir de forma directa, constituyendo así una suerte de alegoría que en parte revela y en parte oculta la magnitud del sufrimiento de las víctimas del Holocausto y las consecuencias de este sufrimiento en sus descendientes.

No hay que olvidar tampoco que, como Jack Zipes y otros estudiosos del género de los cuentos populares subrayan, esos cuentos no eran en un principio como ahora los conocemos. En *The Hard Facts of the Grimms' Fairy Tales* (1987), Maria Tatar comienza con un capítulo en el que explica cómo estos cuentos de transmisión oral no eran historias para niños, sino para adultos, e incluían elementos relacionados con el sexo y la violencia. Después, estos cuentos fueron re-escritos por los Hermanos Grimm, entre otros, que crearon un híbrido entre la literatura popular y la literatura infantil. Como apunta Terri Windling, en el siglo XIX, cuando se publican las primeras colecciones de cuentos, los encargados de la tarea de publicación seleccionaron de entre los cientos de cuentos recogidos aquellos que consideraban más «apropiados» y los editaron y modificaron para hacerlos aún más «correctos». Las alteraciones continuaron en el siglo XX, reflejando los prejuicios de cada sociedad a lo largo del tiempo. Sin embargo, lo mejor de estos cuentos no se encuentra en las versiones estilo Disney, lo mejor de estos cuentos no es dulce ni bonito, sino que radica en la mezcla de elementos opuestos, no sólo en la luz sino también en la tenebrosa oscuridad que los cuentos originales contienen (Windling, 2000: 3). Los cuentos del Holocausto rescatan ese elemento tenebroso, de oscuridad y dolor, que ha quedado bastante suavizado en versiones posteriores y en adaptaciones a la pantalla grande, como es el caso de las exitosas pero edulcoradas películas de la factoría Disney.

Una de las obras más conocidas dentro del grupo de «cuentos del Holocausto» es la novela *Briar Rose* (1992) de la norteamericana Jane Yolen.⁷ «Briar Rose» es otro de los títulos de «Sleeping Beauty», la historia de la Bella Durmiente.⁸ La novela de Yolen comienza cuando la anciana Gemma yace en su lecho de muerte junto a su familia y en especial su nieta pequeña, la que más se parece a ella y con la que tiene un vínculo más estrecho:

⁷ Para un análisis de esta novela desde la perspectiva de los Estudios de Trauma, ver Martínez Alfaro, 2011.

⁸ El cuento existe en distintas versiones, si bien las más conocidas son la del francés Charles Perrault «Belle au bois dormant» y la de los alemanes Hermanos Grimm, «Dornröschen». Es este segundo título el más próximo a la traducción «Briar Rose» en inglés, frente al primero, más cercano a «Sleeping Beauty» o, en español «La Bella Durmiente (del bosque)». «Briar Rose» evoca la rosa entre las zarzas, la princesa que duerme en un castillo cubierto por la vegetación que crece en torno a él como consecuencia del hechizo. El príncipe tendrá que abrirse camino a través de ese bosque, a través de arbustos y zarzas, hasta encontrar a la princesa, hermosa como una rosa en su lecho de oro y plata.

Rebecca, que es también la protagonista y narradora de gran parte del relato. Rebecca recuerda lo importante que fue su abuela en la infancia y cómo les contaba cuentos a ella y a sus dos hermanas mayores. Había un cuento en concreto, no obstante, que era el favorito de Gemma —«La Bella Durmiente»— y que siempre siguió contando, incluso cuando las niñas ya eran mayores, hasta convertirse en una especie de obsesión con la llegada de la vejez y la enfermedad. Sin embargo, éste no era el cuento que a sus amigos/as les contaban sus madres, sino una versión diferente con la que las niñas crecieron. El hada malvada en el cuento tradicional aparece en la versión de la abuela vistiendo botas negras y un sombrero adornado con águilas plateadas. El hechizo por el que un profundo sueño invade a los personajes del cuento está provocado aquí no por una rueda, sino por una niebla que todo lo cubre. Si en el cuento el hechizo llega a su fin y todos despiertan, en la versión de la abuela sólo la princesa se salva del maleficio del sueño eterno. Según Gemma, la princesa se casa y es madre, pero no está claro con quién se casa ya que no hay referencias al príncipe más allá del momento del beso que despierta a la protagonista de su sueño. Y así hasta un sinfín de detalles que alteran la versión más conocida del cuento.

Cuando Gemma está a punto de morir, insiste, balbuceante, que ella es la Bella Durmiente y le hace prometer a su nieta que encontrará el castillo. Aunque Rebecca no está muy segura de que esto sea sólo producto del delirio de una anciana moribunda, la ausencia de Gemma tras su muerte, las preguntas sin respuesta, le hacen darse cuenta de que, en muchos aspectos, la vida de su abuela es un misterio para su familia y decide buscar información, cumplir, en fin, lo que Gemma le hizo prometer en su lecho de muerte.

En la novela, los capítulos impares están escritos en cursiva y contienen fragmentos del cuento de Gemma, esa versión tan particular de la historia de la Bella Durmiente que el lector irá descifrando a la luz de los hallazgos de Rebecca, narrados en los capítulos pares, en los que se abandonan las cursivas y la acción vuelve al presente, a la investigación de la joven y su viaje al pasado de la abuela Gemma, que no es sino un viaje hacia los horrores del Holocausto.

La novela está dividida en tres partes: «Hogar», «Castillo» y «Vuelta al hogar». La parte central recoge el viaje de Rebecca a Polonia y su encuentro con un hombre que conoció a su abuela y vivió con ella una parte central de su vida. La estructura de la novela se ajusta, pues, a la estructura arquetípica del viaje del héroe que el crítico Joseph Campbell llamó «monomito» en *The Hero with a Thousand Faces* (1949). El estudio de un número considerable de relatos de distintas culturas y épocas llevado a cabo por éste y otros críticos reveló una estructura común, un esqueleto o esquema básico que parece formar parte del subconsciente colectivo y que se manifiesta en la división de mitos, cuentos y leyendas de lugares y periodos históricos dispares en tres partes o estadios fundamentales en las que

se estructura la aventura del protagonista: separación, iniciación y retorno. De la misma manera, la historia de Rebecca comienza en su casa, sigue con un viaje y concluye con su vuelta a casa, con respuestas a muchas de las preguntas sobre el pasado de su abuela y con el conocimiento y la madurez que le permiten integrar el pasado en el presente y seguir, tras restaurar el equilibrio perdido, con su vida.

El viaje de Rebecca le conduce a Polonia, donde Magda, una joven traductora que se convierte en su amiga y compañera de aventuras, le hace entender los horrores del pasado de su país. Y así, poco a poco, Rebecca descubre que su abuela estuvo internada en el campo de exterminio de Chelmno, que se construyó (en la realidad, y no sólo en la novela) usando la estructura de un viejo castillo, el castillo del que hablaba su abuela. Allí Gemma fue gaseada, dada por muerta y arrojada a una fosa común en los bosques circundantes. El gas es la niebla que acompaña al hechizo de la bruja de su cuento, representación de los nazis. En esa fosa común fue encontrada por unos partisanos que se ocultaban en los bosques y luchaban contra la opresión nazi formando grupos en los que cada uno tenía un apodo, única seña de su identidad. Cuando los partisanos se dan cuenta de que uno de los arrojados en la fosa común aún respira, Gemma, la sacan de allí y el partisano apodado «el Príncipe», por su porte y esmerada educación, le hace el boca a boca, una especie de beso que la despertará de su «sueño», como a la Bella Durmiente, si bien otros «durmieron» toda la eternidad. La joven muchacha, al volver en sí, no recuerda nada más que el cuento de la Bella Durmiente, y por eso, y por su belleza incluso en esas circunstancias extremas, recibe el apodo de «Princesa».

Dando una segunda vuelta de tuerca a la re-escritura del cuento, el partisano que revive a Gemma, «el Príncipe», es un homosexual de clase alta que se ve obligado a huir de su hogar, porque los judíos no fueron las únicas víctimas de nazismo. También lo fueron los gitanos, los que tenían algún tipo de discapacidad física o psíquica y los homosexuales. Cuando Rebecca y Magda consiguen localizar a este hombre, Josef Potocki, la historia se enriquece con la inclusión de otro narrador que relata su traumático pasado (capítulos 25-30). La autora da así voz a otro grupo de víctimas del Holocausto y al sufrimiento de aquellos perseguidos por su orientación sexual. Potocki consigue llenar algunos de los huecos en la historia de Gemma al explicar que «la Princesa» se enamoró de otro partisano, que consiguieron casarse y que cuando Gemma estaba embarazada —de la madre de Rebecca— su marido murió en una refriega y el resto del grupo hizo lo posible para conseguir papeles falsos y que Gemma pudiera así huir a América.

Gemma logró sobrevivir, pues, pero ¿hasta qué punto el trauma le impidió recordar? No queda claro qué es lo que la abuela de Rebecca recordaba y lo que olvidó, lo que sí está

claro es que recurrió a la narración compulsiva de un cuento alterado para contar su historia de forma indirecta, incapaz de verbalizar sus recuerdos de otra manera y confiriendo una cierta forma, un cierto significado, al horror de las experiencias vividas a través de un historia construida sobre metáforas que su nieta, y el lector, tienen que interpretar.

Estudios en el campo de la psiquiatría inciden sobre el valor terapéutico de la metáfora en la narración de experiencias traumáticas. En «Metaphor and the Psychoanalytic Situation», Jakob Arlow explica que la metáfora constituye un medio de comunicación idóneo en este contexto terapéutico porque permite al paciente mantener una distancia que percibe como necesaria a la hora de enfrentarse a la información que trata de verbalizar (1979: 370). La metáfora sirve como técnica de desplazamiento que ayuda, además, a controlar los niveles de ansiedad (371). Algunos especialistas estimulan los procesos asociativos de sus pacientes usando metáforas y comparaciones derivadas de las que aparecen en los mitos y en los cuentos populares. Para expresar sus traumas, estos pacientes recurren a veces a relatos que forman parte del folklore, de la cultura popular, y que reflejan de alguna manera sus propios conflictos psicológicos (cf. May, 1991: 15). Y eso es lo que hace Gemma en la novela de Jane Yolen. La abuela se sirve no sólo del cuento sino de su nieta, en la que encuentra el coraje y el amor necesarios para terminar de contar su historia. Los lazos afectivos entre abuela y nieta son también la base de la tarea de dar testimonio. La nieta, que trabaja en un periódico, contará lo que su abuela no pudo, y lo contará para que la historia de gente como Gemma, Josef Potocki, y otros que murieron en el camino, como su abuelo, no se olvide. Es más, tampoco el cuento de Gemma se irá con ella ya que Rebecca se lo cuenta a sus sobrinos (y, en un futuro, probablemente también a sus hijos) tal y como su abuela se lo contaba a ella y a sus hermanas.

El final de la novela pudiera parecer, como el final de los cuentos, un final cerrado, feliz. Sin embargo, Rebecca no encuentra respuesta a todas sus preguntas y, además, el saber que el horror de lo que se ha contado es parte de la historia contemporánea impide que el equilibrio, la armonía, se restauren por completo. Por si esto no fuera suficiente, la autora añade una nota al final de la novela, en la que da más datos sobre la parte histórica del relato. En Chelmno, explica Yolen, murieron 320.000 personas. La masacre empezó en enero de 1942 y terminó en enero de 1945. Dos hombres consiguieron escapar y otros dos fueron encontrados vivos en el campo de exterminio al final de la guerra. En este relato, dice Yolen, todos los personajes son inventados. El tan conocido «y vivieron felices» es cosa de cuentos, no de la historia. Ninguna mujer sobrevivió en Chelmno (Yolen, 2002: 241).

A pesar de esta nota final, que nos devuelve con dureza a la realidad, hay cuentos del Holocausto que resultan más perturbadores. Ese es el caso de «Breadcrumbs and Stones»

(«Migas y piedras») de Lisa Goldstein, otra escritora norteamericana que utiliza, en este caso, el cuento «Hansel y Gretel» para narrar otra historia relacionada con el Holocausto. El cuento original, como no podía ser de otra manera, tiene un final feliz. Gretel consigue empujar a la bruja dentro del horno y liberar a su hermano. La felicidad les desborda: «Qué alegría sintieron los dos y cómo se arrojaron al cuello uno del otro, y qué de abrazos y besos!» (*Cuentos de Grimm* 2012). Pero todavía queda un obstáculo: los niños tienen que encontrar el camino de vuelta a casa, la casa de esos padres que los abandonaron no una sino dos veces para que murieran en el bosque. Más que ningún otro cuento de los Grimm, «Hansel y Gretel» parece perpetuar una noción extrañamente inapropiada de lo que significa el típico final «y vivieron felices». Este final feliz requiere del lector que olvide, como hacen los niños, el abandono parental que sufren los protagonistas. El cuento culpa a la madrastra —que, como la bruja, desempeña el rol de antagonista— y exculpa al padre, presentándolo como un pobre hombre que permitió que su malvada esposa le persuadiera para abandonar a los dos hijos que el leñador tuvo con su primera mujer y así, con menos bocas que alimentar, asegurar la supervivencia del matrimonio a costa de la muerte de los niños. Cuando se adentran en el bosque para llevar a cabo su macabro plan, Hansel deja un rastro de piedras que después él y su hermana siguen para volver a casa. Se produce un segundo abandono y Hansel, que no ha recogido piedras esta vez, deja un rastro de migas que se comen los pájaros y los niños acaban en manos de una bruja caníbal. En versiones iniciales del cuento, los Grimm presentaron a la mujer del leñador no como la madrastra sino como la madre biológica de Hansel y Gretel. Los padres son aquí lo suficientemente desalmados como para abandonar a sus hijos. Sin embargo, este aspecto del cuento se suavizó en versiones posteriores, con una madrastra que sustituye a la madre y un padre débil que se deja controlar por su mujer y que emerge como una víctima más. Al final, la madrastra muere antes de que los niños vuelvan a casa y el padre recupera a sus hijos, que le entregan su amor incondicional y también las joyas que traen de la casa de la bruja: «Volcó Gretel su delantal y todas las piedras preciosas saltaron por el suelo, mientras Hansel vaciaba también a puñados sus bolsillos. Se acabaron las penas y en adelante vivieron los tres felices» (*Cuentos de Grimm*, 2012). La traición se olvida y el olvido permite una felicidad plena. Mientras que el final del cuento nos invita a reprimir el pasado, la re-escritura de Goldstein mantiene viva la idea de traición por parte del progenitor y cuestiona la posibilidad de olvidar, e incluso de perdonar.

La historia en «Breadcrumbs and Stones» está narrada por Lynne, la hija mayor de una familia que se ha reunido para acompañar a la madre, Margaret, en los últimos estadios de un cáncer terminal. El relato comienza con Lynne recordando cómo ella y su hermana pequeña crecieron con los cuentos que noche tras noche les contaba su madre. Como en la

novela de Yolen, estos cuentos no coincidían con las versiones tradicionales que se contaban a otros niños, sino que su madre construía cuentos nuevos mezclando elementos de distinta procedencia, de distintos cuentos. Por eso las chicas se extrañan cuando, en una visita a su madre en el hospital, Margaret, muy medicada en ese momento, comienza a contar lo que resulta ser la versión «correcta» del cuento de Hansel y Gretel. Ya en casa, las dos hermanas empiezan a hablar de su madre y de cómo siempre parecía haber algo que le impidió ser feliz.

La infancia y juventud de Margaret no fueron fáciles. Alemana y judía, sus padres la entregaron a una familia cristiana y falsificaron papeles para ocultar sus verdaderos orígenes. Trabajó en una fábrica de cristal durante la guerra, después conoció a un soldado americano, se casaron y se establecieron en los Estados Unidos, donde nacieron sus dos hijas. Las chicas no saben mucho más sobre el pasado de su madre, sólo esto, que su padre les contó. El tema siempre fue tabú en la familia. Su madre nunca habló de eso, pero el oscuro pasado de Margaret se convierte en tema de conversación de sus hijas durante los días que pasan juntas mientras ella está en el hospital.

El motivo del silencio, la historia truncada o no contada, es un tema recurrente en la literatura del Holocausto (cf. Horowitz, 1997), así como el efecto que esos silencios tienen en la segunda generación, que ha de enfrentarse a los interrogantes y a los espacios vacíos en la historia familiar. De pequeñas, Lynne y su hermana Sarah eran conscientes del extraño comportamiento de su madre, pero nunca supieron cómo explicarlo. Cuando Margaret salía de casa su fluidez verbal desaparecía. Su acento, casi inexistente cuando estaban solas, se hacía más marcado y sus frases eran siempre cortas y abruptas. Sentía una desconfianza casi patológica hacia los desconocidos, no quería que las niñas mencionaran su nombre completo cuando había gente alrededor y nunca se inscribía en el censo. Imperceptiblemente, el comportamiento de la madre deja huella en la personalidad de las hijas. Sarah, por ejemplo, le confiesa a su hermana que vive como si algo terrible fuera a ocurrir y tuviera que salir corriendo en cualquier momento. Lynne, la narradora, no acierta a comprender los miedos de su hermana, pero acaba admitiendo que se ha aislado tanto como ella. No tiene amigos en el trabajo, nunca ha salido con ningún hombre durante más de seis meses y nunca ha vivido con nadie desde que se fue de casa. Nunca habla de política ni interviene en discusiones sobre temas de actualidad. Siente que incluso se ha alejado casi irremediabilmente de su hermana (Goldstein, 2000: 397). Como Nicolas Abraham apunta al hablar de la transmisión intergeneracional del trauma, es decir, de cómo los traumas de los progenitores y sus silencios afectan a sus hijos/as, no son los espíritus de los muertos los que nos poseen sino los vacíos que se forman en nuestro interior a raíz de los secretos de nuestros padres (1987: 287). Son esas historias de dolor no contadas las que acechan como fantasmas, provocando

comportamientos en la segunda generación que son difíciles de explicar, pero que tienen que ver con los traumas silenciados de los progenitores.

Tras un tiempo en el hospital Margaret vuelve a casa, a morir con los suyos. Después de comer, la madre expresa su deseo de dar un paseo con sus hijas por un bosque cercano y allí, por primera vez, les habla de su pasado. Tenía un hermano, Jonah, que fue adoptado por la misma familia cristiana. Los dos trabajaban juntos en la fábrica. Jonah, mayor que ella, la protegía, pero era también muy impulsivo e inconformista. Se unió a la resistencia y formaba parte de una red secreta de apoyo a los judíos. Un oficial alemán, supervisor en la fábrica, empezó a sospechar del comportamiento de Jonah pero como se sentía atraído por Margaret trató de chantajearla, pidiéndole que accediera a tener sexo con él a cambio de no descubrir a su hermano. Margaret no cedió al chantaje y su hermano fue arrestado y llevado a Auschwitz.

En la historia que la madre cuenta, dos niños son abandonados por sus padres, pero a diferencia de los padres de Hansel y Gretel, éstos lo hacen pensando en su supervivencia. «Gretel» o «Gretchen» es otra versión del nombre «Margaret», así que los nombres de las protagonistas femeninas coinciden, a pesar de que en el relato de Goldstein Margaret no salva a su hermano, como hace Gretel en el cuento, sino que indirectamente causa su muerte. El chico acaba muriendo, el horno de la bruja sustituido aquí por las cámaras de gas y crematoria en los que se incineraba a los muertos en el campo de concentración. Sus padres también murieron de la misma forma. Sólo Gretel/Margaret sobrevive, sólo ella y su sentimiento de culpa. El lector, pues, ha de establecer un paralelismo, con concomitancias y divergencias, entre la historia que cuenta la madre en el bosque y el cuento popular. Pero esta versión más oscura del cuento se usa en el relato de Goldstein no sólo para contar la historia de la madre sino también para introducir una serie de metáforas a través de las cuales las hijas expresan su sentimiento de deserción, de abandono, de forma que lo que se olvida al final del cuento de los Grimm se mantiene y se subraya al final de la re-escritura de Goldstein.

Cuando Lynne y su hermana terminan de escuchar la revelación de su madre, no pueden sino preguntarse cómo ha podido mantener su dolor en secreto toda la vida. Lynne, la narradora, culpa a su madre por excluirlas de una parte esencial de la historia familiar. Contar la verdad, dar voz a sus miedos, sus remordimientos, su historia, es lo que Margaret debería haber hecho y, al no hacerlo, ha abandonado a sus hijas a su suerte en el bosque de la vida. Los niños del cuento consiguen volver a casa siguiendo un rastro de piedras, pero cuando los pájaros se comen las migas se sienten perdidos sin remedio. La conexión con el cuento queda clara en el último párrafo de la historia, que contiene las reflexiones y el veredicto de Lynne tras juzgar duramente el comportamiento de su madre:

Me pareció entonces que durante toda mi vida mi madre me había contando la historia equivocada, sus cuentos inventados en vez de Hansel y Gretel, me había dado migas en vez de piedras. Y lo había hecho conscientemente, me había contado relatos hermosos, llenos de las mentiras más maravillosas que sabía, para que yo no preguntara nada y me topara con su secreto. Ya era demasiado tarde —tendría que encontrar por mí misma la forma de volver. Pero el camino no me resultaba para nada familiar. (Goldstein, 2000: 406, mi traducción).

En el cuento, los niños abandonan la casa de la bruja y caminan hasta que el bosque les va resultando «cada vez más familiar» (*Cuentos de Grimm*, 2012). En el relato de Goldstein el lector deja a la narradora perdida en territorio desconocido, sintiéndose sola y traicionada, convencida de que es demasiado tarde para un final feliz.

Los cuentos acaban con el triunfo de los protagonistas sobre el miedo y las fuerzas del mal. Al final, el personaje principal obtiene su recompensa y se reintegra en el orden establecido por medio del matrimonio o de la riqueza. Este personaje principal experimenta una transformación, por ejemplo, pasa de ser débil, inocente, acobardado, a ser fuerte, ingenioso y sabio. Esto es lo que ocurre en «Hansel y Gretel». Sin embargo, muchas reescrituras de cuentos populares no terminan con la tranquilidad y la felicidad que el lector siente de forma indirecta a través de la transformación y el éxito de los protagonistas de los cuentos. No hay ninguna fuerza redentora en «Breadcrumbs and Stones». El relato termina con la reflexión de la hija, que refleja la severidad con la que Lynne juzga a su madre. El crimen de Margaret no fue, como ella probablemente siente, haber causado la muerte de su hermano. La represión de sus recuerdos es su crimen, porque aquello por lo que se condena a la superviviente en este relato es su incapacidad de contar la historia correcta. Su amplio repertorio de cuentos excluía el único relato que realmente tenía que haber contado y, así, la madre abandonó a sus hijas en un bosque metafórico, proporcionándoles sólo el apoyo perezoso de las migas de la fantasía en vez de señalar el camino con las resistentes piedras de la verdad. El dolor de la madre deja paso, al final de la historia, al dolor de la hija, y el lector se siente llamado a reflexionar sobre el hecho de que, lo mismo que los cuentos pasan de generación en generación, también los miedos y el horror que los cuentos tratan de acallar pueden transmitirse al negar a los recuerdos palabras con las que ser contados.

Esto es precisamente lo que no ocurre en otra obra relacionada con las anteriormente tratadas, pero en la que no profundizaré por razones de espacio: *Tales of Innocence and Experience* (2003, *Cuentos de inocencia y experiencia*), de la autora británica de origen alemán Eva Figs. Esta obra se parece a las anteriores en lo que respecta a la conexión entre los cuentos populares y el Holocausto. Difiere de ellas, no obstante, por el hecho de tener un fuerte componente autobiográfico, ya que Figs mezcla los cuentos que la narradora

cuenta a su nieta con reflexiones sobre su propio pasado como superviviente del Holocausto. La narradora constituye una proyección literaria de la autora y sus vivencias. Figes y su familia consiguieron salir de Berlín en 1939. Su padre logró escapar del campo de Dachau y organizar el viaje de su familia a Inglaterra. Otros miembros de la familia, como los abuelos de Figes, no tuvieron la misma suerte y aunque la autora fue más afortunada que muchos, las experiencias vividas, la tensa relación con su madre, que no supo superar el trauma, los problemas de adaptación en un país extraño, aparecen de forma recurrente sobre todo en las últimas obras de esta autora (*Tales of Innocence and Experience* y *Journey to Nowhere*). El título de *Tales of Innocence and Experience* evoca las *Songs of Innocence and Experience* (*Canciones de inocencia y experiencia*) del poeta romántico William Blake. En esta colección de poemas, publicada en 1794, Blake trató de mostrar los dos lados opuestos del alma humana: la inocencia, con frecuencia asociada con la pureza de la infancia, y la experiencia, en poemas mucho más oscuros que retratan cómo esa inocencia del niño se corrompe con el paso del tiempo y las fuerzas opresoras de la sociedad. En la obra de Figes, la inocencia está representada por la nieta de la autora-narradora, a la que ésta cuenta cuentos que le permiten reflexionar sobre sus propias experiencias y la dureza de las mismas. Los cuentos llevan a la niña a hacer preguntas, a veces sobre el pasado de su abuela, y ésta dosifica cuidadosamente la información para no poner un final anticipado a su inocencia, pero también para no caer en el error de su madre: no hablar nunca del pasado, de su dolor. Esta relación entre abuela y nieta a través de los cuentos se percibe como regeneradora. El mundo se ve distinto a través de los ojos nuevos y de la eterna curiosidad de un niño. Además, como la niña le dice a su abuela: «Sabes, abuelita, si tú no hubieras sobrevivido, ninguno de nosotros estaríamos aquí» (mi traducción).⁹ Y este hecho, por sí sólo, parece dar sentido al horror vivido y acallar los sentimientos de culpa que con frecuencia asaltan a los supervivientes de la tragedia. Como apunta la narradora, «en mi final está mi principio» (Figes, 2004: 182, mi traducción). Ni su vida ni su historia acabarán cuando ella muera, porque pervivirán en su nieta, con la que los lazos afectivos se estrechan a través de los cuentos y del amor que circula entre ellas por vía de la palabra. Un ciclo femenino de la vida: la pequeña recordará a su abuela lo mismo que la anciana recuerda a la suya, esa abuela con la que mantenía una relación especial truncada por la guerra, a la que sólo una de las dos sobrevivió.

⁹ Cita extraída de la entrevista que Silvia Pellicer-Ortín realizó a la autora en octubre de 2009, incluida como «Apéndice» en su tesis doctoral *Writing as Self-Healing: The Representation of Trauma in Eva Figes' Winter Journey, Konek Landing, Little Eden, Tales of Innocence and Experience and Journey to Nowhere*. Para un análisis detallado de *Tales of Innocence and Experience*, ver Pellicer-Ortín, 2011.

La especialista en cuentos populares Terri Windling explica que, a primera vista, el viaje de los protagonistas de los cuentos pudiera parecer simplemente un viaje por bosques y ríos, montañas y llanuras, cuevas y castillos, si bien el viaje es siempre un viaje interior. El bosque de los cuentos es el bosque de los recesos más oscuros de nuestra imaginación, el bosque en las profundidades de nuestra mente (2000: 10). El viaje en esta obra de Figes es claramente un viaje interior en el que los cuentos sirven de puntos de apoyo, como las piedras que se usan para cruzar un río. Al final, la autora-narradora concluye:

He cruzado el bosque, me he enfrentado a sus horrores, reales e imaginarios, y he llegado al borde, donde el sol resplandece en la llanura. Quiero dejarlo atrás, volver al punto de partida, como los niños en los cuentos. Ilesa, obviamente no. Mi vida no es un cuento, y el niño que escapa del bosque ya no puede ser el niño inocente al que una vez le hicieron entrar en él. (Figes, 2003: 182, mi traducción)

El uso de cuentos en ésta y en otras obras suele acabar subrayando, explícita o implícitamente, la divergencia entre el final feliz de los primeros y el dolor de las experiencias vividas, la dura realidad de la vida, que, no obstante, se sirve del cuento para hacerse oír. El recurso al cuento popular en narrativas del Holocausto, y otros aspectos de la literatura del Holocausto en general, obliga a escritores y lectores a reflexionar sobre los límites de la representación. Pero, como sugiere Berel Lang (2000b: 71), esa confrontación con los límites y la ética de la representación que emerge de cada obra concreta implica, al menos, que alguien se ha rebelado contra el más radical de los límites, y es en comparación con él que toda representación debe ser juzgada. Éste es el límite, y por tanto la alternativa, del silencio.¹⁰

¹⁰ La labor de investigación llevada a cabo para la elaboración este artículo ha sido financiada por el Ministerio de Ciencia e Innovación y el Fondo Europeo de Desarrollo Regional (HUM 2007-61035/FILO). Asimismo, la autora expresa su agradecimiento al Fondo Social Europeo y a la Diputación de Aragón (código H05).

Bibliografía

- ABRAHAM, Nicolas (1987): «Notes on the Phantom: A Complement to Freud's Metapsychology», *Critical Inquiry* 13, pp. 287-292.
- ADORNO, Theodor (1981): *Prisms*. Trad. Samuel & Shierry Weber. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- (1982): «Commitment». En: Andrew Arato & Eike Gebhart (eds.): *The Essential Frankfurt School Reader*. New York: Continuum, pp. 300-318.
- ARLOW, Jakob A. (1979): «Metaphor and the Psychoanalytic Situation», *The Psychoanalytic Quarterly* 43, pp. 363-385.
- BASKIN, Judith (ed.) (1994): *Women of the Word: Jewish Women and Jewish Writing*. Detroit, MI: Wayne State University Press.
- BETTELHEIM, Bruno (1997): *The Uses of Enchantment and the Informed Heart*. New York: Vintage Books.
- BRENNER, Rachel Feldhay (1997): *Writing as Resistance: Four Women Confronting the Holocaust: Edith Stein, Simone Weil, Anne Frank, Ety Hillesum*. University Park, PA: Pennsylvania State University Press.
- CAMPBELL, Joseph (1993¹⁹⁴⁹). *The Hero with a Thousand Faces*. London: Fontana Press.
- Cuentos de Grimm*. «Hansel y Gretel (La casita de chocolate)». 2 de marzo de 2012. http://www.grimmstories.com/es/grimm_cuentos/hansel_y_gretel
- EARLY, Emmett (1993): *The Raven's Return: The Influence of Psychoanalytical Trauma on Individuals and Culture*. Illinois: Chiron Publications.
- EPSTEIN, Julia & LEFKOVITZ, Lori (eds.) (2001): *Shaping Losses: Cultural Memory and the Holocaust*. Urbana: University of Illinois Press.
- FIGES, Eva (2004²⁰⁰³): *Tales of Innocence and Experience: An Exploration*. London: Bloomsbury.
- GOLDSTEIN, Lisa (2000¹⁹⁹³). «Breadcrumbs and Stones». En: Ellen Datlow & Terri Windling (eds.): *Snow White, Blood Red*. New York: EOS (Harper Collins), pp. 388-406.
- HARTMAN, Geoffrey (2003): «Trauma within the Limits of Literature», *European Journal of English Studies* 7.3, pp. 257-274.
- HEINEMANN, Marlene (1986): *Gender and Destiny: Women Writers and the Holocaust*. New York: Greenwood Press.
- HIRSCH, Marianne (2002): «Marked by Memory: Feminist Reflections on Trauma and Transmission». En: Nancy K. Miller (ed.): *Extremities: Trauma, Testimony, Community*. Urbana: University of Illinois Press, pp. 71-91.

- HOROWITZ, Sara R. (1997): *Voicing the Void. Muteness and Memory in Holocaust Fiction*. New York: State University of New York Press.
- (2000): «Gender, Genocide, and Jewish Memory», *Prooftexts* 20.1, pp.158–190.
- (2009): «Holocaust Literature». En: *Jewish Women: A Comprehensive Historical Encyclopedia*. Jewish Women Archive. 20 de febrero de 2012. <<http://jwa.org/encyclopedia/article/holocaust-literature>>
- KATZ, Esther & RINELHEIM, Joan (eds.) (1983): *Proceedings of the Conference Women Surviving: The Holocaust*. New York: Institute for Research in History.
- LANG, Berel (2000 a): «Holocaust Genres and the Turn to History». En: Andrew Leak & George Paizis (eds.): *The Holocaust and the Text: Speaking the Unspeakable*. New York: St. Martin's Press, pp. 17-31.
- (2000 b): *Holocaust Representation. Art within the Limits of History and Ethics*. Baltimore & London: Johns Hopkins University Press.
- MARTÍNEZ-ALFARO, María Jesús (2011): «Masking and Narrating Trauma in Jane Yolen's *Briar Rose: A Holocaust Fairy Tale*». En: Dolores Herrero y Sonia Baelo-Allué (eds.): *Between the Urge to Know and the Need to Deny: Trauma and Ethics in Contemporary British and American Literature*. Heidelberg: C. Winter, pp. 187-203.
- MAY, Rollo (1991): *The Cry for Myth*. New York: Delta-Bantam.
- MURPHY, Louise (2003): *The True Story of Hansel and Gretel: A Novel of War and Survival*. London: Penguin.
- OFER, Dalia & WEITZMAN, Lenore J. (eds.) (1998): *Women and the Holocaust*, New Haven, CT: Yale University Press.
- PARRY, Anne (1999): «The Caesura of the Holocaust in Martin Amis's *Time's Arrow* and Bernhard Schlink's *The Reader*», *Journal of European Studies* 29, pp. 249-267.
- PELLICER-ORTÍN, Silvia (2011): «'To Know, but not to Know': Myth and the Working Through of Trauma in Eva Figes' *Tales of Innocence and Experience*». En: Dolores Herrero y Sonia Baelo-Allué (eds.): *Between the Urge to Know and the Need to Deny: Trauma and Ethics in Contemporary British and American Literature*. Heidelberg: C. Winter, pp. 221-236.
- RAMOS GONZÁLEZ, Alicia (2010): «Cuando sus cuerpos se hicieron humo: Lo indecible de la Shoá a través de los textos literarios femeninos», *Revista Chilena de Literatura*, n° 76, pp. 257-278.
- RITNER, Carol & ROTH, John K. (eds.) (1993): *Different Voices: Women and the Holocaust*. New York: Paragon House.

- SICHER, Efraim (ed.) (1998): *Breaking Crystal. Writing and Memory after Auschwitz*. Chicago: University of Illinois Press.
- TATAR, Maria M. (1987): *The Hard Facts of the Grimms' Fairy Tales*. Princeton: Princeton University Press.
- WHITEHEAD, Anne (2004): *Trauma Fiction*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- WINDLING, Terri (2000¹⁹⁹³): «Introduction. White as Snow: Fairy Tales and Fantasy». En: Ellen Datlow & Terri Windling (eds.): *Snow White, Blood Red*. New York: EOS (Harper Collins), pp. 1-20.
- YOLEN, Jane (2002¹⁹⁹²): *Briar Rose*. New York: Tor.
- ZIPES, Jack (1991): *Spells of Enchantment: The Wondrous Fairy Tales of Western Culture*. New York: Viking.

Recibido el 31 de marzo de 2012
Aceptado el 29 de abril de 2012
BIBLID [1139-1219 (2012) 16: 121-143]

