

# Recordar per oblidar? Trauma i gènere a *Elisa Kiseljak* (2005), de Lolita Bosch

MONTSERRAT LUNATI *School of European Languages,  
Translation and Politics, Cardiff University, UK*

RESUM: Aquest article dialoga críticament amb la construcció de trauma i gènere a les novel·les de Lolita Bosch, sobretot a *Elisa Kiseljak* (2005), i emmarca l'anàlisi en els debats actuals sobre trauma.

PARAULES CLAU: Lolita Bosch, *Elisa Kiseljak*, gènere, trauma, *après coup*.

ABSTRACT: This article establishes a critical dialogue with the construction of gender and trauma in Lolita Bosch's novels, especially in *Elisa Kiseljak* (2005), and frames the analysis within the current debates on trauma.

KEYWORDS: Lolita Bosch, *Elisa Kiseljak*, gender, trauma, *après coup*.

## Introducció

D'ençà que Breuer i Freud (1895) van començar a investigar sobre la histèria i les neurosis, impulsats per preocupacions semblants a les d'altres figures del tombant de segle, i després del difícil reconeixement dels efectes del *shell shock* en els soldats de la Primera Guerra Mundial, els estudis sobre trauma han explorat la relació que s'estableix, després d'una experiència que qualifiquem de traumatogènica per les seqüeles que deixa, entre el fet que provoca el trastorn i la manera com la memòria hi reacciona. Sia per un accident, un atac sexual, una vivència bèl·lica o alguna cosa inesperada i terrible, l'impacte emocional del terror, el dolor o l'estupefacció pot tenir conseqüències devastadores. És possible que la persona no sigui capaç d'assimilar la intensitat del fet i de respondre-hi de manera immediata. Llavors, el dany tarda a manifestar-se perquè el subjecte no l'incorpora a la seva personalitat conscient, un mecanisme que Freud va anomenar de «defensa» en els seus primers escrits sobre la histèria (LAPLANCHE; PONTALIS 1973, p. 466-467). En un abús sexual durant la infantesa, per exemple, el trauma pot manifestar-

se quan la persona ja és adulta i comprèn què li va passar. Es tracta d'una acció retardada, un *après coup*, o, en anglès, *afterwardsness*, com l'ha traduït el psicoanalista Jean Laplanche (1999, p. 260-266) a partir de Lacan, en un intent de concretar el concepte freudià de *Nachträglichkeit* tot buscant-ne traduccions adequades que conservin la complexitat amb què Freud usa el terme. La posició inicial de Freud (i de Josef Breuer) en relació amb els casos d'histèria en persones, sobretot dones, que asseguraven que, de petites, havien patit abusos sexuals per part dels pares o d'algun adult proper, es va concretar en la seva famosa «teoria de la seducció», que explica en termes de causalitat l'origen de la repressió a l'inici de la sexualitat infantil. Molt aviat, però, Freud va optar per explicar-la a partir de la teoria edípica, segons la qual el nen o la nena desperten a la sexualitat gràcies a l'atracció cap al pare o la mare (el progenitor del sexe oposat). Freud ha estat acusat d'optar per una solució patriarcal perquè, en abandonar la «teoria de la seducció» i renunciar a explicar la histèria a partir de possibles casos de violació dins la família, silenciava dones i criatures. Però també s'ha assenyalat que, ja en els primers escrits, Freud indica la possibilitat que els abusos sexuals siguin una fantasia i que, en el món de les neurosis, la realitat psíquica pot ser més decisiva que la realitat material (les fantasies de seducció per part de figures paternes podrien ser tan significatives com els abusos reals ocorreguts en la infantesa, ja que el subconscient no distingiria entre record i desig). Per tant, veure el seu canvi de posició com una traïdoria seria no entendre el seu pensament:

even at the height of his commitment to the seduction theory, Freud problematized the originary status of the traumatic event by arguing that it was not the experience itself which acted traumatically, but its delayed revival as a *memory* after the individual had entered sexual maturity and could grasp its sexual meaning. (LEYS 2000, p. 20)

Per a Freud, el trauma es defineix per la relació entre dues accions: la primera, no considerada pròpiament traumàtica perquè el subjecte no la pot comprendre, i la segona, que adquiriria significat traumàtic en recordar/reviure el fet primer. Cathy Caruth (1995, p. 9), a partir de Laplanche, ho resumeix així: la primera tindria «sexual content but no meaning», i la segona, «no sexual content but sexual meaning». Però, en la dialèctica entre aquestes dues accions, no es pot oblidar la importància crucial que Freud atribueix a un altre element, «the temporal delay or latency through which the past was available only by a deferred act of understanding and interpretation» (LEYS 2000, p. 20). La qüestió del funcionament de la memòria va preocupar Freud, que creia que la memòria traumàtica és especialment inestable a causa del significat que li confereixen els nostres motius inconscients. Per això, la dicotomia dintre-fora (ser víctima d'un atac extern o imaginar-se'l) és menys

rígida del que sembla. Això, però, no invalida les seves consideracions sobre l'acció retardada o *après coup*, els efectes que es manifesten després d'un període d'incubació o latència en els subjectes neuròtics o traumatitzats per alguna causa (LEYS 2000, p. 19-20).<sup>1</sup>

L'any 1980, gràcies sobretot a la pressió dels veterans de la guerra del Vietnam (LEYS 2000, p. 5 i 231; WHITEHEAD 2004, p. 4; LEYS 2007, p. 6), l'American Psychiatric Association va reconèixer l'existència del Trastorn de l'Estrès Post-traumàtic, o PTSD, l'acrònim anglès de *Post-Traumatic Stress Disorder*. Aquest reconeixement va canviar les normes de la psicoanàlisi pel que fa a la problemàtica inserció del subjecte dins la història que sovint el trauma comporta, i, a partir de llavors, s'ha ofert una descripció i una classificació de les alteracions mentals més positivista (LEYS 2007, p. 15). «Post-Traumatic Stress Disorder is fundamentally a disorder of memory», afirma Ruth Leys (2000, p. 2), que descriu així la percepció majoritària que se'n té:

The idea is that, owing to the emotion of terror and surprise caused by certain events, the mind is split or dissociated: it is unable to register the wound to the psyche because the ordinary mechanisms of awareness and cognition are destroyed. As a result, the victim is unable to recollect and integrate the hurtful experience in normal consciousness; instead, she is haunted or possessed by intrusive traumatic memories. The experience of the trauma, fixed or frozen in time, refuses to be represented *as* past, but it is perpetually reexperienced in a painful, dissociated, traumatic present. All the symptoms characteristic of PTSD –flashbacks, nightmares and other reexperiences, emotional numbing, depression, guilt, autonomic arousal, explosive violence or tendency to hypervigilance– are thought to be the result of this fundamental mental dissociation.

1. La renúncia de Freud a la «teoria de la seducció» ha originat molts debats, sobretot des del feminisme i, en aquest sentit, el treball de Judith Lewis Herman (1998) ha estat especialment valuós. Aquí, però, em limito a assenyalar-ne els aspectes decisius per a les diferents posicions teòriques entorn del trauma. Ruth Leys (2000) ha resseguit en els estudis de trauma del segle XX la presència de tendències mimètiques (que no descarten que l'origen del trauma es trobi en la suggestió, la hipnosi o alguna inestabilitat mental) i antimimètiques (que defensen la literalitat del record i entenen l'origen del trauma com un fet extern que afecta una víctima passiva). Tot i les diferències entre aquestes tendències, Leys ha comprovat que en molts casos conviuen dins una mateixa teorització, que l'una no pot ignorar l'altra –Freud, associat principalment amb la mimètica, n'és un exemple. Totes dues tendències impliquen riscos: la mimètica pot portar a la interiorització del trauma, com si provingués només de l'interior del subjecte, amb el possible qüestionament de la veritat històrica del fet traumàtic, i identifica en la víctima sentiments d'hostilitat envers ella mateixa; l'antimimètica, avui més popular, veu l'agressió com un fet extern i considera el/la supervivent com el/la dipositari/ària d'un record literal, la qual cosa pot conduir a la simplificació biològica del concepte de trauma i, en separar «dintre» i «fora» rigidament, reforça estereotips de gènere que posicionen el subjecte femení com una víctima passiva. Leys també parla d'aquestes tendències a *From Guilt to Shame: Auschwitz and After* (2007), on critica el canvi de paradigma de «culpa» a «vergonya» en els darrers estudis sobre trauma.

Leys afegeix que el PTSD, lluny de ser «a timeless diagnosis» (2000, p. 3), és un concepte controvertit, i subratlla la importància d'aportacions com les d'Allan Young, que l'any 1995 sosté que el PTSD és «a historical construct [...] glued together by the practices, technologies, and narratives with which it is diagnosed, studied, treated, and represented and by the various interests, institutions, and moral arguments that mobilised these efforts and resources» (citat a LEYS, 2000, p. 6). És a dir, que en comptes de ser un concepte ahistòric, al marge de la contingència política o cultural, el PTSD s'ha anat interpretant amb matisos diferents segons els interessos del moment. Els interrogants que encara planen sobre la manera d'entendre'l són semblants als que es detecten en els estudis sobre trauma en general, objecte d'acords i desacords que enriqueixen un debat apassionant.

### ***Elisa Kiseljak: trauma, història i gènere***

*Elisa Kiseljak*, la novel·la que Lolita Bosch (Barcelona, 1970) va publicar l'any 2005 i que ha estat decisiva per identificar aquesta escriptora com un dels nous noms més atractius de la literatura catalana del segle XXI,<sup>2</sup> tracta precisament d'un procés de PTSD. L'experiència que ocasiona el trauma narrat a la novel·la és la de la violació d'una nena de deu anys, Elisa Kiseljak. Després d'una primera reacció negativa, expressada no pas amb paraules sinó amb el cos i el comportament, Elisa oblida que un amic del seu pare l'ha violada al sofà de casa seva mentre, tot paint un dinar amb massa alcohol, el seu pare feia la migdiada al sofà del costat. Però el record d'aquella tarda, emmagatzemat durant «catorze anys, quatre mesos i uns quants dies» (BOSCH 2005b, p. 39),<sup>3</sup> com especifica la veu narradora, tornarà a l'Elisa adulta amb una urgència i una violència impossibles de controlar.

En aquest article voldria explorar com s'articula la intersecció de trauma i gènere en la novel·la de Lolita Bosch, i oferir una lectura de la resolució amb què

2. Fent servir l'expressió rodolediana, diríem que l'entrada de Lolita Bosch en la literatura catalana va ser d'autèntic cavall sicilià: Puigdevall (2005), referint-se a les seves dues primeres novel·les, premiades i publicades en poc temps, *Això que veus és un rostre* (2005a) i *Elisa Kiseljak* (2005b), la qualifica del «gran descobriment de la temporada». *Elisa Kiseljak* va tenir molt bona acollida (vegeu <http://www.uoc.edu/lletra/especials/estiu2006/coloqui.html>; GUILLAMON 2005). També la va tenir *Qui vam ser* (2006), tant en català (PIQUER 2006) com en la traducció castellana (FERNÁNDEZ 2006). Després, altres novel·les de Bosch han estat rebudes de manera més desigual, per exemple, el 2008, *La família del meu pare. Una novel·la* (GUILLAMON 2008; MUNTADA 2008) que, d'altra banda, va merèixer bones ressenyes (PLA 2008). A l'autora, que va viure deu anys a Mèxic i hi segueix molt vinculada (vegeu [www.lolitasbosch.com](http://www.lolitasbosch.com)), se li ha retret que l'ús del català se li observen «algunes violentacions gramaticals i estilístiques» (MUNTADA 2008), o que deixa que el castellà es filtri per sota del català «amb un impudor innegable» (MIRÓ 2008). Bosch escriu en català i en castellà. Per a més informació sobre l'obra publicada de Lolita Bosch, vegeu <http://cultura.gencat.net/ilc/req/FitxaAutors.asp?idregistre=11539>.

3. A partir d'ara, citaré sempre d'aquesta edició i només n'indicaré les pàgines.

finalitza el text. La novel·la evita que Elisa s'enfronti amb la responsabilitat passiva del pare en la seva violació i opta per un discurs sobre la infantesa que la preservi de la precarietat a què l'actitud del pare l'ha exposada. El conflicte no resolt esdevé quasi tan persistent com un record dolorós que es negués a fondre's i resorgeix adoptant formes diverses a d'altres llibres posteriors de Lolita Bosch. Aquest diàleg intertextual entre *Elisa Kiseljak* i altres textos pren, a *Qui vam ser* (2006), forma d'aporia, però la frustració epistemològica, el camí aparentment bloquejat de la formulació aporètica, es concreta a *La família del meu pare* (2008), i, gràcies al recurs retòric de la repetició i l'autocitació, a *Ara, escriu* (2011).<sup>4</sup> Voldria resseguir aquest fil intertextual que ens porta a *Elisa Kiseljak*<sup>5</sup> una vegada i una altra, i relacionar-lo amb aspectes de la teorització del trauma, complexos en si mateixos, que, sempre partint de Freud, han enfrontat estudioses tan conegudes en aquest camp com Cathy Caruth, Ruth Leys i d'altres. Es tracta d'un debat amb uns interlocutors formidables, des del deconstruccionisme derridà i de-manià de l'anomenada Escola de Yale i l'enfocament materialista de la neurobiologia fins a la reflexió postfreudiana sobre models mimètics i antimimètics (i la seva convivència) en relació amb els mecanismes de la memòria.

Actualment, les polítiques de la memòria són el centre de debats tan intensos com necessaris. La representació de la història sempre és una tasca difícil. A causa de la influència del postmodernisme i del postcolonialisme, els intents de recuperar el passat, el personal i el col·lectiu, cares diferents d'un mateix poliedre, cada vegada donen més importància als textos privats (cartes, fotografies, papers familiars). Gairebé mai no obliden, però, que cal emmarcar-los en contextos socials i polítics determinats. Les històries personals s'insereixen en la història col·lectiva. De vegades, ho fan com una pedra a la sabata, interferint amb els discursos dominants, i, sovint, l'origen del desencaix que destrueix la fantasia d'un passat desitjat té a veure amb aspectes culturals que afecten qüestions de gènere, concretament la posició i el paper de les dones en la societat.

A primera vista, pot semblar que *Elisa Kiseljak* no surt de l'àmbit privat, però aquí l'estudio des d'una perspectiva sociohistòrica per raons de gènere. L'abús sexual a una nena que es produeix en el marc familiar no es pot dissociar del

4. Ja a *Això que veus és un rostre* (2005a) apareixien elements que retrobarem a *Elisa Kiseljak*, com la mort del pare i una citació inicial de William Faulkner, a més d'una explicació del nom «Elisa Kiseljak», com s'autoanomena la narradora, a partir de Chopin (Elisa) i d'una ciutat (Kiseljak) durament assetjada durant la guerra dels Balcans (Bosch 2005a, p. 62). Dels llibres mencionats de Bosch només en tractaré aquells aspectes que m'interessen en relació amb *Elisa Kiseljak*.

5. No tinc espai en aquest article per analitzar la delicada versió cinematogràfica de Judith Colell i Jordi Cadena, que l'han rebatejada, a *la Kafka*, com *Elisa K* (2010). La pel·lícula proposa un final lleugerament diferent al nivell de la diegesi que és decisiu en la representació de la relació pare-filla i, en aquest sentit, és una versió que no es deixa atrapar per les limitacions del text de què parteix.

tractament discriminatori que les dones han rebut al llarg de la història. El trauma que planteja *Elisa Kiseljak* no es pot reduir a un mer conflicte domèstic. La violació d'Elisa és una tragèdia íntima d'abast col·lectiu i de rellevància històrica.<sup>6</sup>

En comentar la seva relectura de *The Year of the French* (1979), una novel·la de Thomas Flanagan sobre les rebel·lions de 1798 a Irlanda que l'havia entusiasmat, l'escriptora Hilary Mantel, guanyadora del prestigiós Premi Man Booker del 2009, explica que, en llegir-la de nou, no se'n sabia avenir de no haver-se adonat abans de la invisibilitat de les dones en aquella versió d'un episodi de la història irlandesa:

Where were the women? What was their role? They were there to provide romantic interest. They were there to be sweet victims. They were there to deepen the sense of tragedy, but they were no more animated than a pile of damp handkerchiefs. (MANTEL 2008)

La seva experiència lectora havia canviat perquè, entre una lectura i l'altra, «a revolution in consciousness had taken place»: gràcies al feminisme, li era possible veure el paper que els relats històrics convencionals reserven a les dones. Mantel afegeix que molts crítics pensen que en tractar com a significatius problemes quotidians, les escriptores «play safe with small, domestic novels». Aquests crítics ignoren

that grand truth we learned, or relearned, at the close of the 20<sup>th</sup> century: the personal is political. The domestic novel need not to be small, or tame. Homes are very unsafe places to linger. The crime statistics will tell you the streets are safer. Everything, even warfare, happens in the kitchen, in the nursery, in the cradle, and no one grows up without a coup d'état against the powers that be; revolution is a daily task, a common story, the narrative that drives all others. (MANTEL 2008)

Les cases pròpies, els espais familiars, poden ser llocs perillosos, efectivament, i la rebel·lió hauria de ser una tasca quotidiana. Aquesta reflexió ens ajuda a estudiar *Elisa Kiseljak* des de la perspectiva social que he assenyalat abans. El relat d'una nena violada per un pare, o per una figura paternal, ha problematitzat el discurs sobre la noia obedient des que les dones van començar a escriure i van trobar la manera de fer saber al món el que escrivien. Com Hilary Mantel ens recorda, el vell logo del feminisme segons el qual el que és personal és polític, és del tot vigent.

6. És significatiu que quan Elisa és violada, ni el pare ni el germà poden ajudar-la. De manera irònica, això actua com un recordatori del fet que el patriarcat, malgrat vantar-se'n, mai no ha protegit les dones.

Kathryn Robson analitza textos autobiogràfics d'escriptors franceses publicats després de 1968. Robson distingeix entre «narratives of individual traumatic experience», com les d'un abús sexual, i «traumatic narratives explicitly rooted in the wider social context», com ara les que es deriven de la Segona Guerra Mundial i l'Holocaust (ROBSON 2004, p. 35). En la meua lectura d'*Elisa Kiseljak*, discrepo de la distinció de Robson entre les dimensions individual i històrica de trauma. Reconèixer els traumes col·lectius històrics és cabdal, però l'experiència d'Elisa no és només privada. Elisa és una més d'una llista de nenes i dones que han passat per un tràngol semblant. La connexió entre «cos» i «història» pot no ser òbvia a primera vista, però hi és. Com hi és també, per exemple, quan la violació es converteix en arma de guerra, un fet denunciat repetidament per Amnistia Internacional. L'angle crític sociohistòric confereix una dimensió pública al trauma personal de la figura de l'Altre, vulnerable, i recorda la precarietat de la posició de les dones en cultures fal·locèntriques: gènere i trauma han de sortir plegats de l'espai secret del gineceu.<sup>7</sup>

El cos d'Elisa Kiseljak, colonitzat i oblidat, la veu i la memòria del qual, malgrat tot, es recuperen, es pot relacionar amb el «feminist emphasis on embodiment» que, segons Rosi Braidotti (1994, p. 4), «goes hand in hand with a radical rejection of essentialism». Braidotti redefineix la subjectivitat femenina com

a new form of materialism, one that develops the notion of corporeal materiality by emphasizing the embodied and therefore sexually differentiated structure of the speaking body. [...] The body, or the embodiment, of the subject is to be understood as neither a biological nor a sociological category but rather as a point of overlapping between the physical, the symbolic and the sociological. (1994, p. 3-4)<sup>8</sup>

Les empremtes que el patriarcat ha deixat en les dones s'inscriuen en el cos d'Elisa Kiseljak. Aquest cos és un palimpsest, un document històric en què convergeixen

7. Altres textos sobre violacions de nenes produïdes dins l'àmbit familiar que es poden llegir sociohistòricament serien *La lunga vita di Marianna Ucrìa* (2006), la novel·la de l'escriptora siciliana Dacia Maraini en què Marianna emmudeix després de ser violada de petita per un oncle seu amb qui finalment la casen, o el llibre autobiogràfic de Maraini, *Bagheria* (1994). En cinema, recordem *Precious* (2010), la pel·lícula de Lee Daniels on l'actriu angloafricana Gabourey Sidibe fa el paper de la protagonista violada de manera sistemàtica pel seu padrastre.

8. Aquesta visió històrica, foucauldiana i deleuziana del cos que en reconeix la naturalesa simbòlica i social, sense oblidar-ne, però, la corporalitat i la diferència genèrica, no té res a veure amb el materialisme de Bessel van der Kolk (1995) que desplaça l'interès cap al cos en explicar el trauma en termes neurobiològics i defensa que el record de l'experiència originadora del trauma s'allotja en el cervell com ho fan els hàbits o els actes reflexos, fora de la representació semàntica, verbal o lingüística, i que, per tant, el record no es modifica subjectivament, sinó que es manté a la memòria. Per a una crítica dels aspectes més problemàtics dels seus plantejaments, vegeu Leys (2000, p. 229-265).

segles d'abús, un àlbum amb molts cromos de dominació masculina. Més de catorze anys després del que va passar, la veu d'Elisa, tot just recuperada, afirma haver viscut una experiència que va ser ignorada en una comunitat, com tantes d'altres, en què les nenes poden ser utilitzades però que mai no són vistes ni escoltades. Als deu anys, Elisa no troba la veu adequada per dir el que li ha passat, ella mateixa no ho acaba d'entendre i, per tant, no pot formular-ho verbalment. Però Elisa gesticula amb el cos de moltes maneres, el seu comportament diu el que ella no pot dir amb paraules, el seu cos esdevé un text que algú hauria d'haver llegit: no dorm, perd la gana, suspèn exàmens, no vol posar-se el vestit blanc amb llaços blaus que portava aquell dia, insisteix que la seva nina està malalta, vol jugar amb els nens del poble on viu amb la seva mare i els seus germans, però no a la ciutat, on viu el pare, divorciat de la mare, i on ha tingut lloc la violació, no vol entrar a la joieria de l'amic del seu pare a triar un braçalet, el braçalet que ell li va prometre aquella tarda si deixava de plorar. El seu cos crida, ben fort, però ningú no la sent perquè el que ha passat és inconcebible i, per tant, és com si no hagués passat.<sup>9</sup> I Elisa calla, oblida, però, de fet, ella, primer, és l'única que no nega que li ha passat una cosa terrible. La negació li ve imposada des de tot arreu. Les sospites de la mare i del mestre que observen canvis en el capteniment d'Elisa no passen de ser una vaga preocupació i mai no s'investiga què li pot passar.

Quan Elisa recorda/reviu l'experiència traumàtica del passat, es troba en un moment decisiu: té l'oportunitat d'esdevenir el que Braidotti anomena un «subjecte nòmada», és a dir, un subjecte amb una consciència crítica que es resisteix a «settling into socially coded modes of thought and behaviour» (BRAIDOTTI 1994, p. 5), un subjecte en una posició idònia per desbaratar convencions socials que han ignorat la marginació de les dones al llarg de la història. La figuració del subjecte nòmada de Braidotti és d'arrel deleuziana, però incorpora el factor de gènere. El/la nòmada és el subjecte que «has relinquished all idea, desire or nostalgia for fixity. [...] Nomadic consciousness is a form of political resistance to hegemonic and exclusionary views of subjectivity.» (BRAIDOTTI 1994, p. 22-23)

És en aquest moment crític en què l'experiència esdevé traumàtica, un moment de sofriment trasbalsador, de desordre excessiu, quan Elisa podria «esdevenir» un subjecte nòmada. O un subjecte «desterritorialitzat», segons la definició que en fan Gilles Deleuze i Félix Guattari. Un subjecte o un «cos sense òrgans», un cos «desorganitzat», desconnectat dels sistemes socials imposats, un «cos sense òrgans» capaç de lluitar contra aquelles «organizations that re-stratify everything, forma-

9. Anys més tard, quan l'home que la va violar deixa la seva família i se'n va a viure a l'estranger amb una dona més jove, la veu narradora de l'Elisa adulta afirma: «És com si aquella família no hagués existit: ni el joier, ni el seu fill, ni la seva filla, que no sabia cordar-se els botons de l'abric vermell, ni la dona simpàtica de cabells curts color caoba» (p. 26).



tions that restore power to a signifier, attributions that reconstitute a subject: anything you like, from Oedipal resurgences to Fascist concretions» (DELEUZE; GUATTARI 1999, p. 9)<sup>10</sup> És, per tant, ara quan el record espantós es fa present i es diu en veu alta, ara quan les paraules s'han de pronunciar i la narració del trauma és una possibilitat, ara que Elisa es troba en una zona d'*intermezzo* (DELEUZE; GUATTARI 1999, p. 277) quan podria escapar-se dels discursos edípics sobre la família i els codis dogmàtics que imposen. És ara quan la subversió és possible, quan Elisa té l'oportunitat de fer un salt, no cap a un espai utòpic (els subjectes nòmades no es mouen amb un propòsit teleològic), sinó cap a un espai que li permeti posar-se en guàrdia contra la «lleï del pare». Però, és això el que passa a la novel·la de Lolita Bosch? Com representa *Elisa Kiseljak* Elisa Kiseljak? Continuarà sent una filla obedient després que «un ocellot espantós [li hagi trepitjat] la memòria» (p. 40)? Podrà renunciar al mite de la infantesa com un paradís perdut?

Robson assenyala que, en estudiar narracions autobiogràfiques de trauma, ella es distancia d'aquelles anàlisis que «rely on establishing an overly stable relation between writing subject and text and between text and reader» i segueix el model establert per Caruth en què «reference is defined not as an alignment between text and life but as slippage or disruption in the relation between text and life.» (ROBSON 2004, p. 87)

Per part seva, Caruth, una de les teòriques i crítiques literàries més influents en el camp dels estudis de trauma, segueix, com Van der Kolk, el model deconstructiu de l'Escola de Yale. Segons la seva proposta, el PTSD «emerges as the unwitting reenactment of an event that one cannot simply leave behind» (CARUTH 1996, p. 2) i és una rèplica literal del fet traumatogènic que, «in its insistent return, absolutely *true* to the event» (CARUTH 1995, p. 5), se situa més enllà de qualsevol possible representació. Van der Kolk, Caruth i altres defensen que els records traumàtics no es poden expressar en termes lingüístico-semàntico-verbals, que l'individu traumatitzat està posseït per imatges, sensacions corporals i emocions dissociades de representació lingüística. Leys (2000, p. 249) els critica aquesta suposada naturalesa icònica dels records traumàtics perquè tracten «pictures and visual images as if they were inherently nonsymbolic, which is of course absurd». I perquè oposen les imatges (literals) a la representació verbal (impossible). «One way that Van der Kolk, Caruth, Laub and others express this idea is by suggesting that trauma creates a structural deficit, wound or “hole” in the mind where representation ought to be» (LEYS 2000, p. 249). Tot incorporant la neurobiologia en la seva proposta, Caruth (1995, 1996) parteix de la idea que el trauma no es pot

10. Per a les citacions de Deleuze i Guattari i, més endavant, Freud, utilitzo les traduccions a l'anglès tal com indico a la bibliografia.

representar perquè els mecanismes normals de la consciència i la memòria estan temporalment destruïts. A més, les teories deconstruccionistes del llenguatge i el significat de Paul de Man, figura central de Yale per a qui el buit entre la referència i la representació és insalvable (DE MAN 1979), formen part del seu acostament teòric al trauma. Ara bé, com Leys (2000, p. 229-298) demostra, la recerca de Caruth i Van der Kolk és poc convincent,<sup>11</sup> i els casos que aporten com a exemples semblen corroborar que, encara que inicialment el trauma es resisteix a ser narrativitzat, els subjectes que han sobreviscut a un abús sexual de petits poden, amb el temps, articular amb paraules què els va passar (Leys 2000, p. 251). I això és el que trobem a *Elisa Kiseljak*.

Les connexions intertextuals entre *Elisa Kiseljak* i dues altres novel·les posteriors de Lolita Bosch, *Qui vam ser* (2006) i *La família del meu pare. Una novel·la* (2008), totes dues definides com a obres de ficció per l'autora que, al mateix temps, ha afirmat que *Qui vam ser* narra la fi d'una relació amorosa que ella mateixa va viure, i que *La família del meu pare* és sobre la seva pròpia família paterna («una família intentant explicar-se, tot ficció»),<sup>12</sup> podrien fer pensar que Elisa Kiseljak no és un personatge del tot inventat. Encara que ho és, és clar: si és un ésser textual, és una invenció, el resultat d'un procés de construcció textual, de literaturització.<sup>13</sup> En el discurs d'*Elisa Kiseljak*, hi ha molts exemples de «slippage or disruption», però el que crítiques com Caruth atribueixen a la resistència del trauma a deixar-se transformar en narració i a la seva tendència a manifestar-se a través d'apories o referents inconscients, buits o imatges literals, una posició seguida, com hem vist, per Robson, i també per altres (WHITEHEAD 2004), a *Elisa Kiseljak* i als llibres

11. Leys (2000, p. 229-298) fa una anàlisi molt documentada dels aspectes que fallen en la interpretació biològica de trauma de l'Escola de Yale. Resumir-los requeriria un espai de què aquí no dispo, però voldria mencionar un punt: la crítica de la utilització per part de Caruth (1996, p. 1-9) de l'exemple literari de trauma que, a *Beyond the Pleasure Principle*, Freud (1955, p. 22) troba en la història de Tancred i Clorinda, els personatges de *Gerusalemme Liberata* (1581). A l'obra de Torcuato Tasso, Tancred, sense saber-ho, fereix de mort la seva estimada dues vegades. Leys demostra que Caruth ho llegeix d'una manera que no diferencia entre la víctima i l'agressor, un precedent d'una ambigüitat política perillosa.

12. L'entrevista és disponible a Youtube: <http://www.youtube.com/watch?v=B4YMMnzSz3U>. En la versió de *Vilaweb* ([http://www.vilaweb.cat/www/noticia?p\\_idcmp=2125226](http://www.vilaweb.cat/www/noticia?p_idcmp=2125226)), Bosch explica que «[...] a *Qui vam ser* volia deconstruir una història, una relació d'amor absolutament autobiogràfica». També a Fernández (2006) assegura el mateix.

13. Parteixo d'una posició eminentment textualista i no tinc cap intenció de fer una lectura biogràfica d'aquests textos que, entre altres efectes, tindria el de limitar-ne la polisèmia. En alguns llibres de Bosch posteriors a *Elisa Kiseljak* hi ha moments en què l'al·lusió a determinats elements que provenen d'aquesta primera novel·la sembla indicar que es tracta d'elements biogràfics, i els assenyalare quan sigui pertinent, però la meua anàlisi evita entrar en aquest joc de línies de demarcació molt poroses i es basa només en les connexions intertextuals entre els diferents textos. Els rastres de la vida real són decisius per a una historiografia que no sigui fal·locèntrica, però aquests rastres (sempre mediatitzats pel llenguatge, que no ens descriu, sinó que ens constitueix) adquireixen significació a través de la seva representació en el text, de la seva conversió en discurs. Com a crítiques, això és tot el que tenim: el text.

successius de Bosch esdevenen, sobretot, indicis del discurs de gènere que aquests textos construeixen. Es tracta d'una formulació que jo definiria com a problemàtica per la relació pare-filla que s'institueix a *Elisa Kiseljak* i que, de maneres diferents, persisteix als altres llibres. Hi tornaré més endavant.

### ***Elisa Kiseljak*: les estratègies narratives**

A *Elisa Kiseljak*, la veu narradora oscil·la entre la primera persona, la segona i la tercera. És una veu narradora alienada i dividida que es desdobra sovint per distanciar-se del que està contant, però que sempre adopta una mateixa perspectiva, sempre parteix d'una mateixa focalització interna, la de la protagonista. L'estructura de la novel·la, d'altra banda, és complexa. Després de dues dedicatòries –la primera, «a una dona que no existeix», i la segona «a la vida de Chucho Durán, amb nostàlgia» (p. 7)– hi ha citacions de *Light in August*, la novel·la de William Faulkner, i d'*Espantapájaros*, del poeta argentí Oliverio Girondo, dos textos de 1932 sobre la memòria. La novel·la pròpiament dita consta de tres parts amb els enigmàtics títols de «N-1», «N-2» i «N-3». Abans, però, que comenci la primera part, hi ha un text de dues pàgines sobre l'escola rural d'Elisa en què s'introdueix la figura de Martin Luther King, que funciona com un «correlat objectiu», el concepte tròpic que va definir T. S. Eliot i al qual em referiré més endavant.

Després de les tres parts de la narració, que inclouen la redacció que Elisa ha escrit a l'escola sobre Martin Luther King «per compensar un suspens en ciències naturals» (p. 85) després de la violació, hi ha un breu «Epíleg» (p. 89-91) amb un text que, tal com se'n informa, Elisa ha demanat a la narradora que reproduïxi. El text va precedir d'aquesta breu introducció:

Encara que aquesta novel·la narri la seva vida, l'Elisa Kiseljak únicament n'ha escrit el treball sobre Martin Luther King, que va entregar íntegrament el 198... al senyor S, i aquest text amb el que m'ha demanat que acabi el llibre. Sense editar, diu així: (p. 89)

El que segueix és un fragment de prosa poètica amb ecos lorquians que, a l'inici de cada paràgraf, repeteix compulsivament «La vida aquesta» i està farcit d'imatges devastadores. S'hi parla d'un subjecte femení que «[p]rova de reconèixer-se en els fragments desballestats de la lluna, atrapats amb caçapallones gegants que ningú no és capaç d'aguantar en vol sense cobrir-se els ulls de terra» (p.89). Aquest subjecte és descrit com «[a]trofiada» (p. 89), «esgotada», «petita» i es diu que «tremola» i que «[a]sseguda, reposa i espera, amb els seus ulls de punyal clavats a terra, ansiosa, atenta. Buscant qualsevol núvol que l'estimi, l'amagui, la protegeixi» (p. 90-91). Les

imatges s'assemblen a les que es fan servir a «N-2»: «fa tan sols trenta minuts estava tranquil·lament viva prenent un cafè asseguda a la taula i ara estic nua i tacada de sang amb el cos ple de vidres trencats per dins i per fora.» (p. 50-51)

Després, en una secció encara més breu titulada «Fi», es juga metaficcionalment amb les convencions literàries per posar en relleu la naturalesa de ficció de la història que s'hi conta, i s'insisteix en la importància de recordar:

Elisa Kiseljak només és un nom possible per una vida probable. Però si per alguna misteriosa coincidència existís algú que efectivament es digués Elisa Kiseljak, li prego que em perdoni per haver-me atrevit a narrar aquesta història sense demanar-li permís.

No sé si és una bona elecció, i tot [i] així sé que no es podria dir de cap altra forma. Elisa Kiseljak.

Repeteixi el seu nom perquè no se li oblidi. (p. 93)

Aquest joc ressona paratextualment en la fotografia de la solapa de la portada del llibre en què una Lolita Bosch somrient ensenya les mans. Elisa, en evocar la violació, s'autolesiona, i Lolita Bosch ensenya les mans com volent dir: no em llegiu biogràficament, no vull que m'identifiqui barroerament amb la narradora.<sup>14</sup>

«N-1» (p. 13-38) comença amb una declaració: «Aquesta novel·la està escrita sense odi», una declaració que anticipa la resolució final de la novel·la, que eximeix el pare de qualsevol responsabilitat, però que contrasta amb la citació inicial d'Oliverio Gironde: «Que los ruidos te perforen los dientes, como una lima de dentista, y la memoria se te llene de herrumbre, de olores descompuestos y palabras rotas» (p. 9). La cita de Gironde, però, connecta amb el to devastat de l'«Epileg».

«N-1» incorpora tot seguit una segona citació de *Light in August* (p. 13), també sobre la memòria. A «N-1», la veu narradora es refereix a Elisa sobretot en tercera persona. L'estil és infantil, volgudament ingenu, el d'una veu impostada que simula una veu poc madura. Es tracta, però, d'una veu adulta que es delata quan utilitza la prolepsis, és a dir, quan informa de coses del futur (d'un futur que ja és passat en el moment de la narració). Per exemple, quan parla de la violació: «D'aquí a uns minuts [Elisa] serà violada, perdrà la memòria i la conversa entre l'amic i el pare deixarà de tenir importància» (p. 18). O quan se'ns diu que Elisa recordarà la violació anys més tard, quan estudiï a l'estranger: «l'Elisa Kiseljak trucarà la mare i li dirà espantada: *mare, ajuda'm, acabo de recordar una cosa horrible*» (p. 33-34).

«N-1» és la història de la violació menys la violació mateixa. La violació es menciona només com a tal en la prolepsis. El que «N-1» narra és tot el que va passar

14. Guillamon (2005) ho comenta en una ressenya d'*Elisa Kiseljak*. És significatiu que la mateixa fotografia aparegui a la solapa de *Qui vam ser*, publicada un any més tard.

el dia que Elisa va ser violada i els dies i mesos posteriors. «N-1» és la història de la nena de deu anys que va ser Elisa Kiseljak: l'escola del poble, els seus amics, el seu germà i la seva germana, els caps de setmana alternatius amb el seu pare a la ciutat, el costum d'anar el diumenge amb l'amic del seu pare i els seus fills a un parc d'atraccions, primer, i a dinar, després, a un restaurant. I és la història d'un pare que beu massa i fa ximpleries a l'estació quan cap al tard els deixa al tren que els ha de tornar al poble on els tres germans viuen amb la seva mare. La veu narradora mai no comenta la vulnerabilitat d'aquests tres nens que viatgen sols, però, com indica Hilary Mantel, el risc no sempre ve de fora, i la presentació de l'amic del pare d'Elisa, un pederasta amb mentalitat de client de prostíbul, ho confirma:

L'amic del pare és joier i té dos fills. Està casat amb una dona molt simpàtica que duu els cabells curts i tenyits de color caoba. Viuen en un dels barris cars de la ciutat. Perquè ells, com nosaltres, són gent amb diners. I això a l'amic del pare se li nota en la colònia que fa servir, en la roba, en la manera com es talla els cabells, en les mans, en el menjar que demana i, fins i tot, en la manera de sospirar. Estic segura que a moltes persones no els semblaria un home dolent. Però ho és. És un home dolent que fa plorar l'Elisa Kiseljak i després li diu: *si deixes de plorar, et regalaré un braçalet de plata.* (p. 18)

«N-1» també és la història de Martin Luther King, una història que el mestre de l'escola del poble explica un dia que, per aquesta raó, es torna un dia especial: la història del líder negre fascina Elisa. A la novel·la, els desplaçaments són continus: el joc amb diverses persones del verb, la «malaltia» de la nina, la fixació d'Elisa amb el gronxador amb què jugava el seu germà la tarda que a ella la van violar, i, sobretot, amb «el retrat d'una senyora amb barret violeta i sobrecoll carbassa» (p. 17) que hi ha a la paret de la sala fatídica, i que retrobarem, significativament, a *La família del meu pare*. A primera vista, però, el més sorprenent és el «correlat objectiu» que proporciona Martin Luther King.

En 1919, T. S. Eliot (1991, p. 145) va definir el concepte de «correlat objectiu» amb aquestes paraules:

The only way of expressing emotion in the form of art is by finding an «objective correlative»; in other words, a set of objects, a situation, a chain of events which shall be the formula of that *particular* emotion; such that when the external facts, which must terminate in sensory experience, are given, the emotion is immediately evoked.

A la novel·la de Lolita Bosch, el «correlat objectiu» no és l'única via per expressar emoció, però l'aventura de la marxa contra el racisme que el 1963 va liderar Martin

Luther King, així com la descoberta que a Washington DC –en aquells moments, només «un espai de la imaginació» (p. 36)– era important ser valent i lluitar pels teus drets, és significatiu per a Elisa. La història de Martin Luther King, apresada només dies després de la violació, proporciona a Elisa, d'una manera gairebé automàtica, algú amb qui identificar-se. D'aquest «correlat objectiu» en podrien sortir els crits de supervivència d'Elisa: «que segueixo sent jo i segueixo sent forta perquè sóc una dona adulta i que aquell filldeputa no acabarà amb mi i que no ha aconseguit rematar-me i que només estic ferida» (p. 58).

La ferida oblidada (trauma vol dir ferida) pot retornar de diverses formes, i a la novel·la de Lolita Bosch pren la d'una «sudden unwanted intrusion», una imposició violenta del passat en el present amb pocs senyals previs i que provoca una resposta «automatic and uncontrollable». Primer, aquesta intrusió «is experienced as self-destructive» (WAITES 1997, p. 124). Efectivament, Elisa s'autolesiona «per canviar el punt de dolor» (p. 40):

vaig començar a plorar i em vaig estirar els cabells i em vaig matxucar el dit amb un cendrer per canviar el punt de dolor i em vaig donar mil i un cops de cap contra la paret per obrir-me el crani i buidar-lo de mentides i vaig cridar fins que no vaig reconèixer els sons. (p. 40)

Elisa es talla les mans i els peus amb els trossos d'un mirall trencat que reflecteixen la seva imatge: en el reflex esmicolat del seu cos podem llegir l'Elisa esmicolada psicològicament.

Per altra part, «N-1» és la narració d'un malson que Elisa té totes les nits d'aquell estiu posterior a la violació i que explica a la seva nina en despertar-se (p. 27-28). En el somni, uns homes alts i calbs, amb unes perruques molt llargues, persegueixen una Elisa atemorida. Ella és presonera en una illa que s'obre amb una clau amagada en un bagul: «I l'Elisa Kiseljak es passa tot l'estiu provant de trobar el bagul mentre fuig dels calbs amb perruca» (p. 28). L'última vegada que Elisa té aquest malson, ha localitzat el bagul, l'ha obert i n'ha tocat la clau. Que els somnis admeten interpretacions simbòliques relacionades amb l'estat mental dels dorments, Freud ho diu repetidament en els seus escrits sobre el tema. Els somnis, assegura, no són absurds o mancats de sentit, sinó que «they are psychical phenomena of complete validity – fulfilment of wishes» (FREUD 1967, p. 122). Referint-se explícitament als somnis literaris, Freud escriu: «Most of the artificial dreams constructed by imaginative writers are designed for a symbolic interpretation of this sort: they reproduce the writer's thoughts under a disguise which is regarded as harmonizing with the recognized characteristics of dreams» (FREUD 1967, p. 97). Intentar, doncs, interpretar el somni d'Elisa, buscant-hi algun sentit més enllà de l'aparent absurditat, el contingut *profund* més enllà del *manifest*, sembla un exercici

prou vàlid per tal d'esbrinar els possibles «internal psychical processes» (FREUD 1967, p. 123) que intervenen en la construcció del personatge.

En més d'una ocasió, Freud crida l'atenció sobre el fet que, sovint, els nens somien figures gegantines, o «unnaturally tall», com en un somni propi d'infantesa que ell recorda (FREUD 1967, p. 583), perquè les veuen des de la seva perspectiva. Aquesta idea, formulada per una de les seves pacients, ell la recull per a la interpretació (FREUD 1967, p. 408) i, relacionant-la amb la seva idea que els somnis són la satisfacció d'un desig, atribueix la presència de figures altes en el somnis dels nens a les seves ganes de créixer i ser com els grans (FREUD 1967, p. 268 n.1). Això, i la seva afirmació que les persones en els somnis representen l'òrgan sexual masculí (el femení seria representat per paisatges) (FREUD 1967, p. 366), explicaria els homes alts que persegueixen i terroritzen Elisa. Que siguin calbs i portin perruca és més críptic. Freud, potser, demanaria a Elisa que li parlés del dia abans de somiar-hi per primer cop, ja que es declara convençut de la importància de les associacions amb fets recents: «the day's residues [...] are essential ingredients in the formation of dreams» (FREUD 1967, p. 562). Encara que semblin trivials, actuen com a instigadors del somni i poden aparèixer deformats però, al mateix temps, poden presentar connexions identificables a través de l'anàlisi dels mecanismes (condensació, desplaçament i formació simbòlica) que hi operen (FREUD 1967, p. 552-553, 562-564). Les perruques, però, fan pensar en disfresses, en *enganyis*, i la seva presència tindria sentit en relació amb l'amic del seu pare, que sembla una persona de fiar però és un predador sexual esperant el moment oportú: l'amic del pare *enganya* amb la seva aparença respectable. La persecució a què Elisa està exposada en cada repetició del somni seria una referència a la violació. Pel que fa al bagul, convé recordar que, segons Freud, les capses, baguls, forns, armaris i, en general, els espais buits, són símbols de l'úter (FREUD 1967, p. 354). Per tant, la clau que finalment troba Elisa dins el bagul, la clau que suggereix la sortida de l'illa on està empresonada, encaixaria amb la idea freudiana que els somnis, malgrat les distorsions que contenen, són la satisfacció d'un desig (FREUD 1967, p. 160). El desig d'Elisa seria el de controlar el seu propi cos, de tenir-ne ella la clau, de no deixar que la seva sexualitat estigui a mercè dels homes que la persegueixen. D'altra banda, i això matisaria aquesta interpretació, a *Beyond the Pleasure Principle*, Freud comenta que els somnis que es produeixen a partir d'un procés traumàtic respondrien al desig compulsiu de repetir la mala experiència, a la tendència del subjecte traumatitzat a somiar una vegada i una altra coses no plaents (o «més enllà del principi de plaer»), una tendència que Freud associa amb la pulsio de mort, tot i que la satisfacció d'un desig, d'alguna manera, també hi intervindria:

it is impossible to classify as wish-fulfilment the dreams [...] which occur in traumatic neuroses, or the dreams during psychoanalysis which bring to memory the psychical traumas of childhood. They arise, rather, in obedience to the compulsion to repeat, though it is true that in analysis that compulsion is supported by the wish [...] to conjure up what has been forgotten and repressed. (FREUD 1955, p. 32)

Mentre té lloc el procés d'oblidar, els malsons reiterats d'Elisa esdevenen una forma de resistència contra la desmemòria. Tot i que, en repetir-se, inevitablement, s'associen a la pulsio de mort, són també l'expressió d'aquest desig que Freud expressa, el desig «to conjure up what has been forgotten and repressed», i, en conseqüència, de la voluntat d'Elisa de controlar la seva sexualitat.

A «N-3», l'Elisa adulta, una tarda, a casa de la seva mare, somia que neda en el mar, que és estiu i l'aigua és neta (p. 80). Aquest somni coincideix amb la fi dels seus temors i és previ al moment en què explica al seu pare què li va passar. És ara quan se'ns diu que Elisa ha estat dormint amb una navalla suïssa sota el coixí, per protegir-se. Aquesta (fàl·lica) navalla suïssa retornarà en els llibres posteriors de Bosch i s'associarà repetidament amb el pare. No deixa, doncs, de ser irònic que es presenti com una protecció.

La narració de «N-2» és «fragmentary and inconsistent» (WAITES 1997, p. 124), gairebé de manual. Il·lustra molt bé, no la impossibilitat, sinó la dificultat d'incloure el record del trauma en el teixit organitzat d'una narració vital, o, almenys, d'una narració convencional:

The wish to remember often collides not only with the wish to forget but also with the lack of established modes for thinking about a shocking, unusual, indescribable event. [...] forgetting cannot be reliable or consistently managed following trauma, self-protective defences are usually instituted, [and one of these] strategies of avoidance [is] the dissociation of the traumatized self. (WAITES 1997, p. 125)<sup>15</sup>

Com ja he indicat, a *Elisa Kiseljak* la divisió del jo es tradueix en un joc verbal amb les diferents persones de la veu narradora: Elisa s'adreça a Elisa en segona persona i, de vegades, en parla en tercera, com quan s'autoanomena «Ella» (p. 54). Sovint es distancia tant de l'altra Elisa, a qui suplica que no truqui a la seva mare, com de la companya de pis que no sap com ajudar Elisa, una noia «amb ulls de rinoceront [que] només aconsegueix xiuxiuejar *què t'han fet?*» (p. 48), una noia que

15. Judith Lewis Herman també assenyalava el desdoblament del jo com un símptoma d'alienació freqüent en víctimes infantils d'abusos sexuals (1998, p. 96-114).



retrobarem a *Qui vam ser*, i que hi ha moments en què, a *Elisa Kiseljak*, sembla el doble jo d'Elisa i, d'altres, en canvi, l'amiga amb qui Elisa comparteix pis.

Els intertextos literaris explícits ajuden a comprendre l'estat d'Elisa.<sup>16</sup> Hi ha al·lusions a la dona de Lot: «vaig girar el cap amb l'esperança de convertir-me en una imatge aturada» (p. 40), la figura bíblica que va mirar enrere cap al que li havien prohibit i va convertir-se en estàtua de sal, és a dir, va quedar paralitzada a causa de la seva acció, una situació semblant a la d'Elisa. També es menciona Ulisses (p. 39), que volia «recordar el futur», i la narradora, diferenciant-se'n, afirma que ella hauria d'haver-lo esquivat, el futur, perquè així «hauria distret la meva consciència» i evitat que «recordés que volia recordar». I *Alicia en terra de meravelles*, que introdueix la fantasia de tornar a ser petita (p. 41). Però, sobretot, hi trobem una sèrie d'imatges surrealistes impregnades de ràbia i de terror, la majoria de les quals, molt freudianes, al·ludeixen a un cos que ha estat envaït d'una manera quasi satànica: «una altra persona s'havia infiltrat al meu cos i em cridava el meu nom a l'oïda i em mossegava el ventre i em va obligar a aixecar-me i anar al bany a vomitar» (p. 41). Aquesta presència forana que Elisa sent apoderar-se del seu cos ens remet al «foreign body» que, segons el primer Freud, s'estableix i roman a la ment en casos de trauma quan no hi hagut una abreacció, és a dir, quan no s'ha produït una descàrrega emocional que permet al subjecte alliberar-se de les conseqüències d'una experiència traumàtica (LAPLANCHE; PONTALIS 1973, p. 466-467). Es parla d'un cos que han buidat «amb invisibles culleres diminutes» (p. 41), un cos que supura sang i es declara mort, un cos que es percep aliè perquè se n'ha perdut el control: «no sabia qui era aquesta dona que s'allotjava impunement al meu cos» (p. 41). De vegades, els efectes de la dissociació i els de la invasió s'expressen conjuntament: «havia oblidat per uns minuts que el meu cos ja no em pertany i havia oblidat un instant que algú s'ha colat per la meua pell i l'ha tallat des de dins RASS!» (p.49). La pell, entesa aquí com un escut protector que es pot travessar, fa pensar en aquestes paraules de Freud (1955, p. 29): «[w]e describe as “traumatic” any excitations from outside which are powerful enough to break through the protective shield». Efectivament, i com indica la veu narradora, el mal, llavors, es fa des dins, s'interioritza, i el subjecte, en adonar-se'n, hi reacciona com pot (Freud 1955, p. 29).

Imatges de caiguda i de neteja, és a dir, de pèrdua de control (caure) i d'intent de recuperar-lo (netejar), ajuden Elisa a expressar en paraules l'abús sexual de què va ser objecte de petita. «N-2» acaba amb un crit identitari que és, a la vegada, una

16. A propòsit de la ficció que tracta el tema del trauma, Anne Whitehead (2004, p. 90) comenta que «[i]ntertextuality can gain powerful effects through repetition. However, it can also enter into a productive critical dialogue with literary classics which makes new meanings possible». Tots dos aspectes són presents a *Elisa Kiseljak*.

afirmació i una negació: «vull que sapigueu que em dic Elisa Kiseljak i que a mi mai no m'han violat» (p. 60). Aquesta aparent contradicció recorda la relació paradoxal entre «destructiveness and survival» que Caruth (1996, p. 58) identifica en els supervivents d'un trauma, tot i que Caruth, d'acord amb el model deconstruccionista, l'atribueix a «the legacy of incomprehensibility at the heart of catastrophic experience».

«N-3», amb una primera persona que narra en forma de relat més convencional el que a «N-2» Elisa ha viscut com un deliri i parla d'Elisa en tercera persona, reintrodueix la figura del pare. Comença informant que el primer record que Elisa conserva és el de la mà del pare: «La primera imatge de què tinc memòria és la mà esquerra del meu pare» (p. 61), la qual cosa la converteix en una d'aquelles noies que, segons Luce Irigaray (1980b, p. 101), només són filles del pare, com Pal·les Atenea, que va néixer del cap de Júpiter. Curiosament, en la pàgina següent, el que la narradora recorda són les mans de l'home que la va violar catorze anys abans:

Sola a casa, catorze anys després, recordo i recordo un tumult, una amenaça abassegadora, un tremend pànic a la bogeria, un terratrèmol, una evidència. I recordo el que va succeir fa anys a casa del meu pare, l'endemà de la comunió de les meves cosines. La meva germana no hi és. El meu germà es gronxa a la terrassa. I jo duc un vestit blanc amb llaços blaus a les espatlles. El meu pare està endormiscat al sofà que hi ha a la meva dreta. I jo oloro la colònia d'aquell home, veig les seves mans i amb una exactitud aclaparadora recordo l'estampat de la camisa que du posada. El gronxador s'atura. No hi ha soroll. Ho oblidat tot. (p. 62)

De les mans masculines, però, en conserva una imatge tan precisa que convida a associar els dos homes: el pare i el seu amic. Aquest, però, no és l'únic factor que contribueix a associar-los: la seva olor de colònia en serà un altre. Elisa no perd només la memòria aquell dia, també perd el sentit de l'olfacte (p. 64-65, 69). Llavors, el dia abans que el record torni, mentre camina pels carrers de la ciutat que és ara la seva, «[olora] el seu pare» (p. 69), i, sorpresa, no comprèn perquè això la trastorna tant. Aquest serà el primer símptoma del record que comença a moure's, un procés sinestèsic que culmina l'endemà. Aquest mateix dia, Elisa i la seva companya de pis veuen una pel·lícula sobre una dona jove que recupera la memòria (p. 70), un altre senyal instigador. Llavors, l'endemà, mentre Elisa pren un cafè a les cinc de la tarda, tot retorna. Com al poema de Lorca, diu la veu narradora (p. 72), un poema sobre algú que va morir a les cinc de la tarda i que és una crida intertextual al «Llanto por Ignacio Sánchez Mejía», una instància de mort violenta.

Elisa dubta que la creguin si explica la violació de què va ser objecte, un dubte molt freqüent en casos de violació, i intenta explicar-se què va passar. Aquí tampoc

no es descriu la violació, sinó tot el que la va envoltar. I la figura del pare esdevé recurrent. Quan Elisa finalment li confessa què li va fer el seu amic, un cop més es posa en marxa el mecanisme del desplaçament per no afrontar el que és més dolorós: en el fragment de diàleg que llegim, Elisa menciona una nina i Martin Luther King. La conversa acaba de manera ambigua per part d'Elisa. Què és més difícil i es vol evitar per sobre de tot, doncs? Haver d'acceptar la (ir)responsabilitat del pare en la violació, o la violació mateixa? Es poden separar les dues coses? Aquest és el diàleg entre Elisa i el seu pare després que ella li hagi dit el que ha recordat:

–Pare. Tu no deus saber què li va passar a la meva nina, no?

–No, Elisa Kiseljak. Suposo que algú la va llençar en vendre la casa.

–Segur, pare. No t'hi amoïnis, per això. Escolta, algun cop penses en persones com Martin Luther King?

–Mai –contesta el pare. Està trist.

–Fou un gran home –dius tu–. No creus?

–Sí.

–Un home valent.

–Sí. Un home valent.

–Pare (sospire fons i mires el pare fixament als ulls perquè pugui saber com te l'estimes i quina por li tens). Tu te'n recordaves?

–No, Elisa Kiseljak, ho havia oblidat. I creu-me que ho sento. (p. 84-85)

«N-3» acaba amb la redacció que Elisa va fer a l'escola sobre Martin Luther King, i amb una nota adreçada als narrataris implícits del seu discurs. La nota disculpa el pare i afirma que la decisió de disculpar-lo es deu a la necessitat de preservar la infantesa. Aquesta actitud persistirà a *Qui vam ser* i es reconfigurarà a partir del dol per la mort del pare a *La família del meu pare* i, d'alguna manera, a *Ara, escric*. Aquesta és la nota final a *Elisa Kiseljak*:

Confiar o no en la resposta del pare de l'Elisa Kiseljak és una decisió que depèn únicament de vostè. El que ella va escollir pensar-ne, és personal. Malgrat tot, amb els anys ha entès que la infància és un lloc en el que necessita sentir-se segura.

I aquí és on ha d'acabar aquest llibre. (p. 87)

Però el llibre no s'acaba aquí, no sols perquè els lectors en crearan significats que l'autora no controla, sinó perquè ella mateixa el convertirà en una qüestió inacabada en introduir elements d'*Elisa Kiseljak* en els altres llibres posteriors que he mencionat. Ara bé, per què al final d'*Elisa Kiseljak* s'interpel·la el lector implícit a

través d'aquest «vostè»? Quina mena de resposta tranquil·litzadora necessita la narradora pel que fa a l'absolució que atorga al pare? La veu narradora d'*Elisa Kiseljak* evita culpar el pare, o, almenys, evita dir què pensa fer, i deixa la decisió al lector implícit. La que ella prendrà, diu, és personal. I tant que ho és: personal i política.

La relació entre el pare i l'amic s'ha establert textualment de manera explícita: la seva olor i les seves mans masculines funcionen com la metonímia d'una figura patriarcal que no protegeix Elisa. El pare hi és però no hi és per espantar l'intrús i es comporta amb la inconsciència de sempre. Elisa no ha de protegir cap situació familiar (com passa en molts casos d'incest en què revelar la veritat significaria la destrucció del grup familiar), la seva família fa temps que no constitueix el nucli ideal. Però ella no gosa dir-se que el seu pare no la va salvar perquè dormia. Després d'un silenci tan llarg (catorze anys i més de quatre mesos més tard, Elisa no ha pas oblidat la data de la violació, que es va produir, irònicament, l'endemà de la comunió de les seves cosines), quan té l'oportunitat d'adquirir una veu que desafii el paradigma històric de les relacions de les dones amb una cultura predominantment masculina, una veu que pot «undo the patriarchal script» (BOOSE i FLOWERS 1989, p. 10), Elisa opta per silenciar-se a si mateixa un altre cop. Elisa té l'oportunitat de qüestionar determinats codis socials, de desbaratar determinats mites sobre les filles obedients al pare, però prefereix acceptar les lleis d'aquest espai que pot ser tan perillós: la família edípica. Elisa opta per no desbaratar-ne les normes no escrites i la família queda intacta.

A *Elisa Kiseljak*, el pare no comet la violació. Però la seva ceguesa en no identificar l'amic com un risc el converteix en còmplice involuntari de la violació. Podríem concloure que el text, contradictòriament, exculpa el pare i, al mateix temps, suggereix de manera indirecta que és tan culpable com el seu amic perquè amb la seva manca d'atenció, encara que sigui sense voler, com en el cas d'un incest, «inverts the law of the father by invalidating the differentiation necessary [...] to posit father and daughter as roles of social formation.» (BOOSE; FLOWERS 1989, p. 10)

*Elisa Kiseljak* inscriu una història femenina d'abús sexual en la història literària, i només per això ja contribueix a reconfigurar la història cultural. Però el desig d'Elisa de veure la infantesa com un lloc segur és una delusió. Aquest pare a qui tant estima i a qui té tanta por, l'abandona completament. Elisa retroba el record i la veu. Elisa, d'alguna manera, aconsegueix construir una narració del trauma viscut, però el llenguatge que utilitza no és nou: el repte la supera. Com Luce Irigaray (1980a, p. 79) ens recorda:

If we continue to speak this sameness, if we speak to each other as men have spoken for centuries, as they taught us to speak, we will fail each other.

Again... Words will pass through our bodies, above our heads, disappear, make us disappear.

*Elisa Kiseljak*, la novel·la, vol salvar la figura del pare imprudent, i, salvant-lo, no pot evitar comprometre «the daughter's *author-ity* [...] still contained within or unsevered from the authority of the father.» (BOOSE; FLOWERS 1989, p. 11)

He titulat aquest article «Recordar per oblidar?», i ho fet pensant en algunes teràpies que fan servir la recuperació del record traumàtic per provocar una abreacció alliberadora que condueixi finalment a l'oblit, si no del fet mateix, sí, almenys, del dolor punyent, insuportable, que el seu record comporta.<sup>17</sup> En el meu títol, però, «recordar per oblidar» és qüestionat amb una interrogació. En el cas d'*Elisa Kiseljak* s'ha de matisar. L'absolució al pare es pot veure com una forma d'oblit, però no pas l'oblit terapèutic que es volia proporcionar als nens i nenes damnats d'Uganda, sinó l'oblit que s'enganya a si mateix i no va més enllà de l'esgarip de l'estress posttrauma, que no esmicola tabús ni trenca motlles que poden esdevenir presons.

### ***Elisa Kiseljak*: la intertextualitat boschiana**

Com he assenyalat abans, l'oblit, o negació, es resisteix a desaparèixer intertextualment. Torna en forma d'aporia, d'incògnita, de porta secreta, forat negre, al·lusió perversa, desig perpetu. Viatja d'*Elisa Kiseljak* a d'altres novel·les de Lolita Bosch. Al primer capítol de *Qui vam ser* (2006, p. 13-17), una noia catalana que viu a Mèxic, un dia, de sobte, recorda què li va passar quan era petita. El capítol comença així:

L'any 1996 vaig recordar un episodi violent que havia viscut a la infància, uns quinze anys enrere. En aquell temps compartia pis a Ciutat de Mèxic amb una amiga i feia deu mesos que mantenia una extraordinària relació amb algú que es deia G. (BOSCH 2006, p. 13)

El record és traumàtic i provoca una reacció semblant a la d'Elisa a la seva novel·la el dia que recorda la violació de què va ser objecte als 10 anys. La companya de la

17. A finals dels anys 1980, als nens i nenes d'Uganda que havien aconseguit escapar de l'exèrcit que els segrestava i deshumanitzava brutalment per forçar-los a lluitar, torturar i matar, se'ls ajudava a reviuir les seves experiències terribles amb jocs i dibuixos destinats a «recordar per oblidar», és a dir, a fer que trobessin una mica de pau després d'una infantesa robada (LEYS 2000, p. 1). Recordar i oblidar, però, no són conceptes absoluts o necessàriament exclusius.

protagonista narradora de *Qui vam ser* també té «uns ulls de rinoceront desconcertat, que m'escrutaven quan em movia silenciosa a les nits provant de veure coses que no veia» [BOSCH 2006, p. 17] i tampoc no entén què li passa. La narradora de *Qui vam ser* també s'autolesiona les mans, aquesta vegada amb una navalla suïssa que ella mateixa havia regalat al seu pare anys enrere però que ha recuperat (BOSCH 2006, p. 14), una navalla semblant a la que trobem a *Elisa Kiseljak* i que reapareix a *La família del meu pare* (BOSCH 2008, p. 113). Hi ha diverses evidències textuais que permeten relacionar les tres novel·les, i totes apunten al fet que l'aporia del primer capítol de *Qui vam ser*, que fa de la memòria un enigma aparentment impossible de resoldre, té els orígens no (sols) en el trauma, sinó en el conflicte no resolt amb el pare. La narradora de *Qui vam ser* ho explica al seu xicot, als seus cunyats, tothom s'esgarrifa i la vol ajudar, però mai no se sap què és el que ha recordat. Mai no se sap, és clar, si no s'ha llegit *Elisa Kiseljak*.

A *Qui vam ser*, el tabú s'ha reinstal·lat: el silenci d'Elisa davant del pare, el silenci que li ha fet acceptar «la llei del pare», ara crea un buit enigmàtic, aporètic, a *Qui vam ser*. De vegades, el silenci és més cridaner que les paraules, i, en l'articulació del buit, la no-informació indica fins a quin punt es tracta d'un conflicte obert, pendent, en aquesta novel·la i en l'anterior. A *Qui vam ser*, el que la narradora recorda de forma traumàtica sembla prometre una informació que després no proporciona. Un plantejament derridrà ens indicaria que tots els textos són aporètics, tots contenen elements irresolubles, i que això és una prova de la inestabilitat de qualsevol significat, perquè el llenguatge mateix és inestable. D'altra banda, l'aporia, segons el pensament de Paul de Man (1979), és una característica essencial de la literatura perquè el coneixement sempre és inabastable. Per als deconstruccionistes, *Qui vam ser* simplement confirmaria que mai no arribem a desxifrar-ho tot. Però, és això només el que passa als llibres de Lolita Bosch?

*La família del meu pare* conté una altra al·lusió a la tarda de la violació narrada a *Elisa Kiseljak*. A la paret de la sala on Elisa és violada hi ha «el retrat d'una senyora amb barret violeta i sobrecoll carbassa» (p. 17). A *La família*, entre la llista de coses que pertanyien al pare de la narradora s'inclou un quadre que la segona dona del pare, ara mort, es nega a tornar-l'hi. Aquest quadre és mencionat d'una manera que evoca el retrat d'*Elisa Kiseljak* juntament amb un altre objecte significatiu: la navalla suïssa d'*Elisa Kiseljak* i de *Qui vam ser*. També hi ha hagut una festa familiar, el casament d'una cosina:

La dona del meu pare no hi era. No sé si hi estava convidada però, en qualsevol cas, no hi va anar. I jo, mesos després d'aquella festa, li vaig demanar que em tornés un quadre. L'havien comprat els meus pares en un viatge a París fa més de trenta anys, abans del començament del primer capítol d'aquesta novel·la. Després, en tornar a Barcelona, la meva mare va encarregar un marc semblant al

que havia tingut el quadre a París, daurat. El quadre era a la casa del carrer Dènia en què jo vaig créixer. I des d'aleshores, cada cop que el meu pare canviava de domicili o decidia marxar, se l'enduaia sota el braç. Sense embolicar-lo. Era el retrat d'una senyora pintat amb carbonet i guaix: una dona de mitjana edat, amb barret violeta i sobrecoll taronja, sobre un fons entre marró i beix que crec que, junt amb la navalla suïssa, va ser l'objecte que més es va estimar el meu pare. I jo, després que es morís, va ser l'única cosa que vaig voler desesperadament recuperar. (BOSCH 2008, p. 113)

*La família del meu pare* és una celebració desacomplexada de la genealogia masculina de la família del pare de la narradora: una successió de figures de germans, alguns il·lustres, que sempre es diuen Rómulo i Remo, des de fa cinc generacions. Les figures centrals de la nissaga paterna s'identifiquen gairebé totes hegemònicament amb l'espai urbà de Barcelona. Quan hi surten les dones, quasi sempre estan subordinades a les figures masculines. La figura femenina que verbalitza la memòria familiar per a la narradora, una minyona de tota la vida, en fer-se gran, emmudeix.<sup>18</sup> En una ressenya de *La família del meu pare*, Guillamon (2008) comenta que li falta «dimensió colectiva» i que,

a diferencia de lo que sucedía en *Elisa Kiseljak* i en *Qui vam ser*, la escritura no es un medio para abismarse en sí mismo, sino una cortina de humo que contribuye a la ocultación. El lector no acaba de captar dónde radica el conflicto: ¿en la imposibilidad de aceptar la herencia paterna? ¿En la extrañeza que provoca la pérdida de las raíces? ¿En el bloqueo emocional?

Contràriament a l'afirmació que obre la citació, els retrets de Guillamon podrien fer-se a *Elisa Kiseljak*. Tornem, doncs, al conflicte que plantejàvem abans sobre les lectures deconstruccionistes dels traumes: és la impossibilitat de dir-ho tot la que justifica el que potser són, només, «cortines de fum»?

Si, d'una banda, la construcció del conflicte traumàtic a *Elisa Kiseljak* i les seves seqüeles als llibres posteriors de Lolita Bosch semblen confirmar les teories de Caruth, Van der Kolk i d'altres que defensen la irrepresentabilitat del trauma i la seva naturalesa necessàriament aporètica, a més de confirmar la inqüestionabilitat del fet que origina el trauma i de narrar l'*après coup* amb un seguit d'imatges literals<sup>19</sup> de

18. Els fets del passat, però, els volen recuperar dues dones joves, cadascuna obsedida amb un «Rómulo» diferent de la nissaga: la narradora, amb el seu pare i, a través d'ell, amb tots els altres, i la historiadora que apareix a la novel·la, Raquel Castellà, amb el rebesavi de la narradora, fundador d'una colònia tèxtil.

19. «De sobte ho va veure tot, recuperà l'olfacte i recordà la colònia, el pentinat de l'amic del pare,

l'altra, el llibre mateix, la ficció titulada *Elisa Kiseljak*, és un intent de representació (des de la perspectiva d'Elisa) de les circumstàncies que ocasionen el fet traumatogènic i, sobretot, de la devastadora acció retardada causada pel record que la memòria retorna catorze anys més tard. L'aporia, la irrepresentabilitat, no es localitza tant en el trauma mateix, que mitjançant metonímies, intertextos, correlats objectius i altres recursos assoleix una determinada representabilitat, sinó que evidencia un altre conflicte no resolt a *Elisa Kiseljak*: la resposta massa obedient d'Elisa, l'oportunitat perduda de rebel·lar-se contra una cultura fal·locèntrica que tolera que les nenes siguin violades a la casa del pare. *Elisa Kiseljak* planteja un problema que té un abast social, de gènere, però el resol de forma individual, apolíticament. La novel·la deixa passar l'oportunitat de crear un subjecte nòmada, una «figuration», o «a politically informed account of an alternative subjectivity [that] refers to a style of thought that evokes or expresses ways out of the phallogocentric vision of the subject» (Braidotti 1994, p. 1).

*La família del meu pare* és també un llibre de dol per la mort del pare, potser tots els llibres de Lolita Bosch són, sobretot, llibres elegíacs per al pare.<sup>20</sup> És un dol que persisteix, tossut i compulsiu, a *Ara, escriu*, en què es parla de la dificultat extrema d'escriure sobre el pare després de la seva mort. De l'aplec de textos reflexius d'*Ara, escriu* una cosa crida l'atenció: la repetició obsessiva de fragments, molts d'ells citacions de *La família del meu pare*, que és un text que també utilitza a bastament la repetició (el senyal freudià de trauma i pulsio de mort), en aquest cas, però, de fragments del mateix llibre. Així, una relació intertextual que cada vegada se centra d'una manera més obsessiva en la figura del pare, ja sigui directament o a través de la seva família, el que aconsegueix és que el que havia estat tan esmunyedís a *Elisa Kiseljak*, la figura paterna i la seva (ir)responsabilitat quan Elisa és violada, esdevinguin uns elements tan importants que, als llibres posteriors, són decisius en la formació de la subjectivitat d'unes narradores que es defineixen sobretot a partir d'una genealogia masculina.

Si establim una relació intertextual significativa entre els llibres que he mencionat de Lolita Bosch, part de l'enigma que es planteja al primer capítol de *Qui vam ser*, es pot resoldre. En canvi, el que queda pendent de resolució és la problemàtica lleialtat a una cultura patriarcal els valors de la qual la veu narradora d'*Elisa Kiseljak* sembla haver interioritzat.

l'estampat de la camisa, el so del gronxador, la mirada de la dona del retrat que s'assemblava a la seva tia i el pare endormiscat al sofà del costat» (p. 74).

20. La novel·la comença així: «Jo no vaig néixer en un lloc sinó en una història. I quan em van trucar per dir-me que el meu pare havia mort era a deu mil quilòmetres d'aquí. En aquell instant la terra es va sacsejar i un fort terratrèmol em va obligar a deixar-ho tot i sortir de casa. Corrent com si volgués perseguir les paraules de la meua mare: s'ha mort el papà» (BOSCH 2008, p. 11).



## Bibliografia

R. BRAIDOTTI, *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*, Nova York: Columbia University Press, 1994.

J. BREUER; S. FREUD, *Studies on Hysteria, The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, editor J. Strachey, traductors J. Strachey; A. Freud, vol. 2, Londres: The Hogarth Press, 1955 [1895].

L. BOOSE; B. FLOWERS, «Introduction», *Daughters and Fathers*, Baltimore-Londres: The Johns Hopkins University Press, 1989, p. 1-15.

L. BOSCH, *Això que veus és un rostre*, Girona: CCG Edicions, 2005a.

L. BOSCH, *Elisa Kiseljak*, Barcelona: La Campana, 2005b.

L. BOSCH, *Qui vam ser*, Barcelona: Empúries, 2006.

L. BOSCH, *La família del meu pare. Una novel·la*, Barcelona: Empúries, 2008.

L. BOSCH, *Ara, escric*, Barcelona: Empúries, 2011.

C. CARUTH (ed.), *Trauma: Explorations on Memory*, Baltimore-Londres: The Johns Hopkins University Press, 1995.

C. CARUTH, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*, Baltimore-Londres: The Johns Hopkins University Press, 1996.

G. DELEUZE; F. GUATTARI, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, traductor B. Massumi, Londres: The Athlone Press, 1999.

P. DE MAN, *Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke and Proust*, New Haven: Yale University Press, 1979.

T. S. ELIOT, «Hamlet», *T. S. Eliot, Selected Essays*, Londres-Boston: Faber and Faber, 1991 [1919], p. 141-146.

L. FERNÁNDEZ, «Lolita Bosch explora “la intimidación” en un libro autobiográfico», *El Mundo* (Catalunya), 6-X-2006, accessible en línia: [www.elmundo.es/papel/2006/10/06/catalunya/2034149.html](http://www.elmundo.es/papel/2006/10/06/catalunya/2034149.html) [Consultat el 4 d'abril de 2010].

S. FREUD, *Beyond the Pleasure Principle, The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, editor J. Strachey, traductors J. Strachey; A. Freud, vol. 18, Londres: The Hogarth Press, 1955, p. 1-143.

S. FREUD, *The Interpretation of Dreams*, editor i traductor J. Strachey, Londres: George Allen & Unwin Ltd, 1967.

J. GUILLAMON, «Agonía y construcción», *La Vanguardia* (Cultura/s), 5-X-2005, p. 8.

J. GUILLAMON, «La ciudad falsa», *La Vanguardia* (Cultura/s), 8-X-2008, p. 14.

J. L. HERMAN, *Trauma and Recovery: From Domestic Abuse to Political Terror*, Londres: Rivers Oram Pres, Pandora, 1998.

L. IRIGARAY, «When Our Lips Speak Together», traductor C. Burke, *Signs*, núm. 6, 1980a, p. 73-88.

L. IRIGARAY, *Amante marine de Friedrich Nietzsche*, París: Les Éditions de Minuit, 1980b.

J. LAPLANCHE; J. B. PONTALIS, *The Language of Psychoanalysis*, Londres: Karnac Books, 1973.

J. LAPLANCHE, «Notes on Afterwardsness», *Essays on Otherness*, Londres: Routledge, 1999, p. 260-266.

R. LEYS, *Trauma: A Genealogy*, Chicago-Londres: The University of Chicago Press, 2000.

R. LEYS, *From Guilt to Shame: Auschwitz and After*, Princeton-Oxford: Princeton University Press, 2007.

H. MANTEL, «Author, author», *The Guardian* (Review), 24-V-2008, p. 17.

D. MARAINI, *Bagheria*, Milà: Rizzoli, 1994.

D. MARAINI, *La lunga vita di Marianna Ucrìa*, Milà: Rizzoli, 2006.

C. MIRÓ, «Pastilles Juanola», accessible en línia a: <http://manueltrallero.wordpress.com/2008/10/22/ressenya-de-llibres> [Consultat el 6 d'abril de 2010].

L. MUNTADA, «La fundació de la veritat», *El País* (Quadern), 16-X-2008, p. 4.

X. PLA, «Famílies felices, però no tant», *Avui* (Cultura), 4-X-2008, p. 12.

E. PIQUER, «L'amor fet de Lolita Bosch», *Avui* (Cultura i espectacles), 6 d'octubre de 2006, accessible en línia: <http://www.avui.cat/diari/06/oct/266109.htm> [Consultat el 2 d'octubre de 2010].

P. PUIGDEVALL, «L'ambigüitat, la por i el desig», *El País* (Quadern), 13-X-2005, p. 6.

B. A. VAN DER KOLK; O. VAN DER HART, «The intrusive past: The flexibility of memory and the engraving of trauma», dins C. CARUTH (ed.) *Trauma: Explorations in Memory*, Baltimore-Londres, 1995, p. 158- 182.

A. E. WAITES, *Memory Quest: Trauma and the Search for Personal History*, Nova York-Londres: W. W. Norton & Company, Inc., 1997.

A. WHITEHEAD, *Trauma Fiction*, Edimburg: Edinburgh University Press, 2004.