

Año LVII. urtea

139 - 2025

Urtarrila-ekaina

Enero-junio



FONTES LINGVÆ VASCONVM STVDIA ET DOCUMENTA

SEPARATA

Paisajes de conflicto desde el postconflicto en la ficción de Lucy Caldwell

Asier Altuna García de Salazar, María J. Pando Canteli

Sumario / Aurkibidea

Fontes Linguae Vasconum. Studia et Documenta

Año LVII. urtea - N.º 139. zk. - 2025

Urtarrila-ekaina / Enero-junio

GENEROA ETA POST-BIOLENTZIA: IRLANDAR ETA EUSKAL LITERATUREN ARTEKO INTERSEKZIOAK

Asier Altuna García de Salazar, K. Josu Bijuesca & Eva Pelayo Sañudo
(editore gonbidatuak / editores invitados / guest editors)

Prólogo / Hitzaurrea / Prologue Asier Altuna García de Salazar, K. Josu Bijuesca, Eva Pelayo Sañudo	7
Emakume militanteak literaturan: euskal eta Ipar Irlandako gatazken arteko zubiak eraikitzen Lorea Azpeitia Anta	21
Euskal gatazka armatuari buruzko fikzio feministak Mari Jose Olaziregi Alustiza	49
La mirada feminista sobre la violencia en tres escritoras vascas Cristina Ortiz Ceberio	71
Euskal amak munstro itxurapean Larraitz Ariznabarreta	91
Alabatasunetik idazten: aitik eta gatazkak egungo emakume idazleen nobelagintzan K. Josu Bijuesca	119
(Post)conflicto y uso del <i>memoir</i> : una perspectiva transgeneracional y de género Eva Pelayo Sañudo	151
Paisajes de conflicto desde el postconflicto en la ficción de Lucy Caldwell Asier Altuna García de Salazar, María J. Pando Canteli	169
Género y conflicto en Irlanda del Norte: la representación silenciada de la mujer Olga Fernández-Vicente	191
Idazlanak aurkezteko arauak / Normas para la presentación de originales / Rules for the submission of originals	219

Paisajes de conflicto desde el postconflicto en la ficción de Lucy Caldwell

Gatazkaren paisaiak gatazka ondotik Lucy Caldwellen fikzioan

Landscapes of conflict seen from the post-conflict in Lucy Caldwell's fiction

Asier Altuna García de Salazar

Universidad de Deusto

asier.altuna@deusto.es

<http://orcid.org/0000-0002-0916-9078>

María J. Pando Canteli

Universidad de Deusto

mpando@deusto.es

<https://orcid.org/0000-0003-1272-2791>

DOI: <https://doi.org/10.35462/flv139.8>

Investigación financiada por MCIN/AEI/10.13039/501100011033 con la ayuda (PID2020-114776GB-I00) dentro del proyecto INTRUTHS 2: «Articulations of Individual and Communal Vulnerabilities in Contemporary Irish Writing».

Recepción: 22/07/2024. Aceptación provisional: 18/03/2025. Aceptación definitiva: 07/05/2025.



Esta obra está sujeta a una Licencia *Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0 Internacional*

RESUMEN

Este artículo examina cómo la ficción postconflicto escrita por mujeres en Irlanda del Norte revisita los *Troubles*. Partiendo de la representación de la violencia y del trauma en las novelas *Where They Were Missed* (2006) y *All the Beggars Riding* (2013) de Lucy Caldwell, se exploran los paisajes del conflicto norirlandés desde una mirada femenina que ahonda en la brecha intergeneracional, la memoria, lo doméstico y el afecto. Se demuestra que *Where They Were Missed* y *All the Beggars Riding* ofrecen visiones de futuro alternativas al utilizar los paisajes del conflicto con el fin de visibilizar temáticas distintas a las hegemónicas.

Palabras clave: postconflicto; Irlanda del Norte; *the Troubles*; Lucy Caldwell; paisaje.

LABURPENA

Ipar Irlandako emakumeek idatzitako gatazka ondorengo fikzioak *Troubles* garaiak nola berrikusten dituen aztertzen du artikulu honek. Lucy Caldwellen *Where They Were Missed* (2006) eta *All the Beggars Riding* (2013) eleberrietako trauma eta indarkeriaren irudikapenean oinarriturik, Ipar Irlandako larrialdiak aztertzen dira, belau-naldi arteko arrakalan, memorian, esparru domestikoan eta afektuan sakontzen duen emakumezko ikuspegi batetik. Gatazkaren paisaiak hegemonikoak ez diren gaiak bis-taratzeko erabiltzean, *Where They Were Missed* eta *All the Beggars Riding* eleberriek etorkizun-ikuspegi alternatiboak eskaintzen dituztela erakusten da.

Gako hitzak: gatazka ondoa; Ipar Irlanda; *Troubles* garaiak; Lucy Caldwell; paisaia.

ABSTRACT

This article examines how post-conflict fiction written by women in Northern Ireland revisits the Troubles. Starting from the representation of violence and trauma in Lucy Caldwell's novels *Where They Were Missed* (2006) and *All the Beggars Riding* (2013), the landscapes of the Northern Irish conflict are explored from a female perspective that delves into the intergenerational gap, memory, domesticity and affection. The article concludes that *Where They Were Missed* and *All the Beggars Riding* offer alternative visions of the future by using the landscapes of the conflict in order to make themes visible unlike more hegemonic ones.

Keywords: post-conflict; Northern Ireland; the Troubles; Lucy Caldwell; landscape.

1. INTRODUCCIÓN. 2. PAISAJES DE CONFLICTO EN *WHERE THEY WERE MISSED*. 3. PAISAJES DE CONFLICTO EN *ALL THE BEGGARS RIDING*. 4. CONCLUSIONES. 5. REFERENCIAS.

1. INTRODUCCIÓN

Este artículo examina la representación de los paisajes de conflicto en dos novelas de la autora norirlandesa Lucy Caldwell, *Where They Were Missed* (2006) y *All the Beggars Riding* (2013), con el objetivo de mostrar cómo la ficción escrita por mujeres en la Irlanda del Norte contemporánea y postconflicto revisita el conflicto norirlandés, *the Troubles*, de una forma diferente a la masculina y claramente hegemónica, la cual ha tendido a silenciar y marginalizar ciertos discursos (Magennis, 2021, p. 4). ¿De qué forma la perspectiva de género interrumpe o cuestiona la memoria del conflicto? Esta pregunta se la hace Rebecca Graff-McRae (2016, p. 17) al explorar e intentar deconstruir el relato dominante del legado de los *Troubles* y denunciar la marginalidad de las voces femeninas. Las dos novelas que se analizan en este artículo presentan una miríada de perspectivas que amplían el discurso tradicional de representación política, social y económica de la ficción norirlandesa sobre el conflicto. Las novelas de Lucy Caldwell que se examinan muestran temáticas más incluyentes que una mera representación de la violencia y del trauma del conflicto, que para gran parte de la crítica es un marco de análisis sobreexplotado y, hasta cierto punto, superado (Costello-Sullivan, 2018; Dawson, 2017b). Por su parte, estas novelas abordan cuestiones de género, la brecha intergeneracional, la memoria, la familia, la inmigración, lo doméstico, las relaciones entre madre e hija y el afecto, entre muchos otros temas. De esta forma, la ficción de Lucy Caldwell ofrece visiones de futuro alternativas, presentes en gran parte de la ficción postconflicto escrita por mujeres (Magennis, 2021, p. 2), las cuales ayudan, a su vez, a la reescritura de la historia norirlandesa tras el conflicto (Sherratt-Bado, 2018, p. 77). El presente artículo demuestra, por tanto, que la ficción de Lucy Caldwell, especialmente sus novelas *Where They Were Missed* y *All the Beggars Riding*, hace uso de

los paisajes y de los contextos del conflicto norirlandés con el fin de visibilizar temáticas distintas a las hegemónicas, las cuales son necesarias para descifrar, desde el presente, un pasado poliédrico que se ofrece a través de una escritura surgida desde el postconflicto en Irlanda del Norte.

Lucy Caldwell pertenece a un grupo de escritoras norirlandesas que han ofrecido recientemente nuevas perspectivas y voces femeninas al acercamiento al conflicto norirlandés. Muchas veces, sus experiencias del conflicto han sido directas, al sufrir la violencia durante su juventud; otras veces, estas escritoras se han acercado al conflicto a través de la memoria y el recuerdo de terceras personas (Magennis, 2021, p. 2). Dentro de este grupo de escritoras cabe destacar a Mary Beckett, Anna Burns, Jan Carson, Ann Devlin, Wendy Erskine, Rosemary Jenkinson, Louise Kennedy, Deirdre Madden, Lisa McGee, Bernie McGill y Medbh McGuckian, entre muchas otras. En la escritura innovadora, rompedora y experimental de estas autoras, encontramos un afán por ampliar una representación del conflicto norirlandés llena de imágenes estereotípicas del mismo, muchas veces ofrecidas por sus colegas masculinos norirlandeses. Entre ellos cabe destacar figuras como Paul Muldoon, Bernard McLaverty, Seamus Deane, Eoin McNamee, Glenn Patterson, Seamus Heaney o Brian Friel. Esta voz masculina ha sido tradicionalmente considerada como poseedora del relato del conflicto (Magennis, 2020, pp. 335-337), la mayoría de las veces representado de una forma cronológica, reduccionista y mimética; cuestiones estas que ha otorgado a la voz de escritores norirlandeses masculinos una validez rotunda a la vez que tóxica. Sin embargo, esta visión principalmente étnico-sectaria del conflicto relegaba ciertas perspectivas existentes que han empezado a ser tratadas por estas escritoras de una forma discursiva más incluyente y multitemática (Magennis, 2020, p. 335), con el afán de romper con una herencia dividida y binaria en cuestiones de género, clase, religión y sexualidad (Carr et al., 1996, p. 2). Es por tanto que, entre estas perspectivas, podemos destacar las representaciones del papel de las mujeres en el conflicto, la mayoría de las ocasiones silenciado, la violencia doméstica, la desestructuración dentro del núcleo familiar, la brecha intergeneracional, la dificultad dentro de las parejas y matrimonios mixtos (católico-protestante), la pertenencia cultural y lingüística, la inseguridad sobre la identidad individual, la vulnerabilidad de la inmigración ajena al conflicto o el impacto del mismo en la niñez y en la juventud norirlandesas, entre muchos otros temas. Son estos últimos paisajes discursivos del conflicto los que se representan en la literatura reciente escrita por mujeres norirlandesas y que este artículo analiza.

Este artículo define el paisaje del conflicto como aquel que va más allá de lo geográfico, de la división física del territorio representado en la ficción y se adentra en los espacios afectivos de los personajes. Los paisajes del conflicto que se analizan tratan de lo individual y de lo colectivo, del hogar y de la comunidad, de la memoria y del olvido, del afecto, del entendimiento y de la reconciliación. Son paisajes que buscan alternativas de futuro ante las fallidas nociones pasadas sobre un conflicto enquistado y su falta de resolución, cuestiones estas que impregnan el carácter del paisaje directamente. Son paisajes que se alejan del «uno u otro», del «con uno o contra uno». Tal vez Maurice Halbwachs (1992, pp. 131-161) ha sido uno de los primeros investigadores sociales

en explorar en profundidad la importancia de los espacios en la construcción de la memoria colectiva. De manera más específica Rosato y Lundy abordan los paisajes de postconflicto en Irlanda del Norte a través del estudio de conmemoraciones y la memoria intergeneracional, de cómo las generaciones más jóvenes «actively retain or avoid stories of the past, making their own meaning out of these memories and applying them to reworked spaces» (2023, p. 36).

Los paisajes a los que Caldwell se acerca en su ficción apoyan, y no como un mero decorado, la exploración de temáticas que tratan sobre la violencia, el trauma, el desplazamiento (en tiempo y espacio), la identidad, el exilio forzado y la victimización personal y colectiva. El conflicto en Irlanda del Norte se manifestaba en los tiempos de los *Troubles* pero incluso también en la actualidad (Community Relations Council, 2008), a través de unas claras delimitaciones geográficas, históricas y económicas que no solo dividían a las comunidades (Lawther & Moffett, 2021, p. 139), sino que les conferían carácter (Rosato & Lundy, 2023, pp. 35-37). Los paisajes que Caldwell representa se definen intentando superar la segregación y luchas religiosas e ideológicas, para así ofrecer, incorporar e integrar cierta narrativa coherente del pasado en el presente (Coulter & Shirlow, 2023; Graham & Shirlow, 2002). Las novelas de Caldwell analizadas en este artículo representan una visión de lo que McDowell y Shirlow denominan las «geografías emocionales de conflicto» (2011, p. 701). Es dentro de estas, como explican estos autores, donde se escenifican los discursos políticos y públicos, a los que añadiríamos los discursos personales e individuales.

Hay en los relatos de Caldwell una relación muy estrecha entre el devenir de los personajes y su tránsito por diferentes paisajes urbanos, una necesidad de trascender los límites de lo personal y de lo emocional haciendo no solo que los personajes buceen en su propia historia, sino que trasciendan los contornos del yo para adentrarse en las emociones de los otros. Dicho de otro modo: con frecuencia, estos relatos están tejidos sobre los conflictos intergeneracionales, la memoria, la infancia, el silencio, la distancia y la muerte. Los espacios físicos, las cartografías urbanas, ocupan un lugar central en estos relatos funcionando como poderosas metáforas que conforman el complejo universo emocional de los personajes. Se observa esta centralidad de los espacios en el Belfast de *Where They Were Missed* como se verá seguidamente; también en relatos cortos como «Devotions» (*Intimacies*) donde la palabra Norte configura todo un universo existencial «as if it were a place rather than a concept» (Caldwell, 2021 p. 137), en las calles bombardeadas de Belfast un día fatídico de 1945 en *These Days*, o en el espacio de suspense entre dos realidades que se configura en un vuelo cualquiera entre Toronto y Londres en «All the people were mean and bad», dentro de la colección *Intimacies*. Son paisajes de la cotidianeidad que adquieren vida propia, por los que los personajes transitan deshaciendo la madeja que se ha ido tejiendo en sus relaciones afectivas. En definitiva, Caldwell esboza paisajes de conflicto que definen la historia norirlandesa de finales del siglo XX, pero que apuntan al presente y al futuro.

La denominación de la literatura producida por estas escritoras norirlandesas en las últimas tres décadas, en especial en lo referente al «conflicto político norirlandés», es una cuestión que se presenta frecuentemente bajo una terminología diversa. Podemos

encontrarnos referencias a esta literatura como «literatura del postconflicto», «literatura de la post-violencia» o «literatura del post-acuerdo». Si bien hay crítica que defiende los términos «postconflicto» o «post-violencia» para referirse al presente en Irlanda del Norte, es difícil, como argumenta Magennis, definirlo de esta manera cuando la violencia tiene todavía presencia, aunque esta sea de forma esporádica (2021, p. 3). Para la parte de la crítica que defiende el uso del término «literatura del post-acuerdo», el cual hace referencia específica a los nuevos tiempos que surgieron tras el Acuerdo de Viernes Santo o Acuerdo de Belfast firmado el 10 de abril de 1998, ésta tiende a remarcar un posicionamiento más progresivo y de acuerdo de futuro en contraste con un período oscuro y ya pasado en Irlanda del Norte (Heidemann, 2016, p. 4).

Lucy Caldwell¹, escritora norirlandesa nacida en Belfast, es la autora, hasta la fecha, de cuatro novelas, una novela corta, diferentes colecciones de relato corto, obras teatrales² y radionovelas³, además de ser la editora de varios volúmenes de diferentes temáticas. Debuta en 2006 con la novela *Where They Were Missed*, la cual le catapultó a formar parte de voces femeninas norirlandesas recientes. Su segunda novela, *The Meeting Point* (2011), está ambientada en Baréin entre los años 2003 y 2010, y ofrece un acercamiento a la temática de la violencia del postconflicto, la islamofobia y la recesión tras el Tigre Celta (Maloy, 2017). En *All the Beggars Riding* (2013) la protagonista de la novela, Lara, intenta descifrar un pasado traumático escondido detrás del secreto que esconde su vida familiar.

La novela corta de Lucy Caldwell, *The Furthest Distance* (2009), aborda el viaje y la distancia entre seres humanos. Ambientada en la Irlanda del Norte del final de los años 70 del pasado siglo, se adentra en la vida de Brooklyn, quien tiene que viajar constantemente entre Belfast y Derry durante el verano y soportar las vidas incompletas de sus progenitores. Su última novela larga, *These Days* (2022), se acerca a la vida de dos hermanas que sobreviven al bombardeo de Belfast durante la Segunda Guerra Mundial. Sus volúmenes de relato corto narran temáticas más actuales. *Multitudes* (2016), *Intimacies: Eleven More Stories* (2021) y la más reciente *Openings: Thirteen Stories* (2024) representan la vulnerabilidad, la maternidad, la injusticia y las vicisitudes de mujeres jóvenes en diferentes contextos sociales. Además, Caldwell ha sido la editora de la colección *Being Various: New Irish Short Stories* (2019).

1 Lucy Caldwell ha recibido muchos premios por su trabajo artístico. Entre ellos cabe destacar el premio Walter Scott por ficción histórica, el premio Dylan Thomas, el premio Rooney de literatura irlandesa, el Galardón del gremio de escritores y guionistas irlandeses, el premio Gorge Devine y el galardón como artista individual por el Arts Council de Irlanda del Norte, entre otros.

2 Entre las distintas obras teatrales de Caldwell podemos encontrar *The River* (Royal Welsh College of Music and Drama, Edinburgh Fringe Festival, Chapter Arts Centre, Sherman Theatre, 2004), *Bog People* (Big Telly Theatre Company, 2007), *Leaves* (Druid Theatre Galway, 2007), *Carnival* (Kabosh Theatre Company, 2008), *Guardians* (2009), *The Luthier* (2009), *Notes to Future Self* (2011), *Hier soir, demain soir* (2012) y *Three Sisters* (2016), una adaptación de las *Tres hermanas* de Anton Chekhov.

3 Entre sus radionovelas cabe destacar *Girl from Mars* (2008), *Avenues of Eternal Peace* (2009), *The Watcher on the Wall* (2013), *Quicksands* (2015), *Cyprus Avenue* (2016), *Dear Baby Mine* (2016), *Martians* (2019) y *Mayday* (2023).

Las dos novelas de Lucy Caldwell que se analizan en este artículo, *Where They Were Missed* y *All the Beggars Riding*, podrían enmarcarse dentro de estas dos acepciones, es decir, post-acuerdo y postconflicto, ya que ofrecen una representación reciente del conflicto norirlandés antes de la firma del acuerdo y del fin de la violencia, al menos en su expresión más álgida. Además, ambas novelas ofrecen un discurso incluyente, al representar, desde una perspectiva actual, temáticas que apuntan a una reparación, reconciliación y resiliencia futuras tras el postconflicto o post-acuerdo en Irlanda del Norte⁴.

2. PAISAJES DE CONFLICTO EN *WHERE THEY WERE MISSED*

Where They Were Missed, novela con la que Lucy Caldwell debuta en el mercado literario y escrita durante sus años en la universidad, representa paisajes del conflicto entre los años 70 y 80 del pasado siglo. La novela está narrada por Saoirse, quien vive con sus padres y su hermana menor, Daisy, en un barrio protestante de Belfast. Su familia es mixta y está formada por: Colin, padre protestante y miembro de la policía del Royal Ulster Constabulary de Irlanda del Norte, y Deirdre, madre católica de Donegal en la República de Irlanda. La novela se desarrolla en dos marcos geográficos específicos, norte y sur, que a su vez se subdividen en tres enclaves diferentes. El primer enclave es Belfast, en la primera parte de la novela, donde se narra las experiencias de Saoirse y su familia durante su niñez. El segundo es Gweebarra Bay, en la República de Irlanda, donde Saoirse vive su juventud sin ninguno de sus padres sino con sus tíos maternos, y el tercer enclave atestigua el regreso puntual de Saoirse a Greyabbey, cerca de Belfast, al final de la novela. Estos tres enclaves influyen en el desarrollo narrativo de la novela ya que determinan la relación incluyente o excluyente, de aceptación o de rechazo de los personajes con el paisaje norirlandés y de la República de Irlanda. Esta férrea división geográfica de la novela es una clara representación ficticia de la idea desarrollada por Graham (1998, p. 130) sobre los paisajes en el conflicto norirlandés, que encarnan los discursos de inclusión y exclusión de la época. Esta idea aborda la noción de una geografía manipulada por el conflicto étnico-sectario que funciona, a su vez, como un símbolo de identidad, de validación y de legitimación. Sin embargo, como se analizará a continuación, la narración de Caldwell explora otro tipo de paisajes que también tienen cabida dentro de lo meramente físico-geográfico. Son estos paisajes de trauma, de violencia, de silencio, del hogar, de lo doméstico, de afecto, de olvido y de memoria, los cuales entremezclan lo público y lo subjetivo, lo político y lo íntimo, los que dan forma a la novela y apuntalan una narración sobre el conflicto norirlandés que va más allá de lo meramente sectario y se abren a otros discursos presentes.

La novela comienza narrando el conflicto en Belfast en los años 1970 en el que la familia de Saoirse, de ocho años, y la pequeña Daisy, de cuatro, sufren la crueldad de la violencia política más directa. El Belfast que Caldwell representa está marcado por

4 La propia Lucy Caldwell ha expresado su deseo de no ser catalogada únicamente como una escritora de la «generación postconflicto», ni que se le limite a ser etiquetada como una escritora del conflicto con sus primeras obras de ficción (Kearney, 2007).

la división sectaria existente. Es un Belfast que, como un microcosmos, ejemplariza de una forma concentrada la tensión y la violencia. Caldwell emplea Belfast como la metonimia de la división y del conflicto propiamente dichos. La topografía de Belfast refleja la naturaleza dividida y binaria de la sociedad norirlandesa de la época. La clase social, la religión y la identidad individual están íntimamente ligadas a un contexto físico concreto de Belfast; de ahí que cualquier persona puede llegar ser definida étnica y religiosamente dependiendo de su dirección postal. El territorio y sus paisajes se convierten, por tanto, en una dimensión clave en la identidad individual y colectiva (Schwerter, 2007, p. 75). Al representar una familia mixta en un barrio predominantemente protestante, la violencia aflora al no presentarse un escenario de fácil acomodo para Deirdre, Saoirse y Daisy, quienes viven dentro de un discurso cultural y de herencia católico debido a la educación que Deirdre da a sus hijas. Los cuentos y las canciones infantiles, así como las leyendas son parte del discurso cultural católico de referencia. Este paisaje físico y emocional, por lo tanto, se ve cimentado por una idea de comunidad segregada en la que la temática de la «otredad» está ampliamente presente (Lawther & Moffett, 2021, p. 140), siendo esta, muchas veces, la excusa para la aparición de la violencia y la sinrazón. Los paisajes en la época más crítica del conflicto representaban la desconfianza social entre las dos comunidades (O’Leary, 2019) y no era extraño que los ataques a diferente escala contra los miembros de la otra comunidad sirvieran para demostrar que no eran «bienvenidos» en el barrio, un paisaje urbano que se presuponía pertenecía a una comunidad u otra. Son muchas las ocasiones en las que la seguridad del hogar de la familia es violentada por los vecinos. Saiorse, quien ofrece en su fragmentada narración infantil una intensidad emocional al relato, recuerda cómo se tienen que esconder dentro de su propio jardín cuando Baps y Wee Man, dos jóvenes protestantes del vecindario «four houses down from us» (Caldwell, 2006, p. 28), les dejan barro delante de su descansillo como si fueran excrementos caninos para amedrentarlas y les intimidan con cánticos y gritos de rechazo: «Taigs! Filthy stinking Ta-igs!» (Caldwell, 2006, p. 30). Incluso las niñas vecinas de su misma edad les espetan: «away back to yer own country, ya Taig! and, Tell your ma she’s not welcome here!» (Caldwell, 2006, p. 46) –a pesar de que tanto Saorise como Daisy han nacido en Belfast. Las casas de sus vecinos están decoradas con la Union Jack y la «Red Hand of Ulster»; incluso en la del Wee Man «the gate [...] is painted red, white and blue to match the red, White and blue kerbs and the red, white and blue bunting that’s strung up between the lampposts» (Caldwell, 2006, pp. 101-102). Los paisajes físicos y colectivos reflejan la división sectaria predominante durante el conflicto.

El paisaje del «hogar» familiar de los Pentland en Belfast es central en la primera parte de la novela. Caldwell usa el hogar como una plataforma donde se escenifican las diferentes interacciones de la familia de lo privado y lo público. Como defiende Kutz (2004, p. 307), el hogar en el conflicto jugaba, además, un papel decisivo en el refuerzo de la identidad al ofrecer a los miembros de las familias un sentido de origen, lugar y raíces a las que pertenecían dentro de la segregación sectaria de las comunidades protestante y católica en Irlanda del Norte. En estas interacciones familiares aflora el conflicto basado en la religión, la etnia, la economía y una clara división de género. Dowler (1998) ha estudiado cómo el conflicto norirlandés intensificó la división por razones de género en vez de socavarlo, de tal manera que el hombre se erigía como «el luchador»

político e ideológico, mientras que la mujer permanecía «servicial» y centrada en el hogar, ajena a la lucha y enfrentamientos directos. Así sucede en la familia Pentland, como narra Saoirse. El padre está siempre fuera de casa, trabajando como policía y sus vueltas a casa tarde por la noche son un reguero de noticias sobre las luchas que suceden en Belfast. La compra del periódico *Belfast Telegraph* no es del agrado de su mujer. El trabajo del padre hace que llegue tarde, muchas veces magullado y herido, y no pueda asistir a los momentos familiares importantes: cumpleaños, celebraciones o aniversarios. Cuando éstos se producen, la división se hace presente en las conversaciones familiares, sobre todo en el seno de la pareja, las referencias a «las circunstancias del momento» (Caldwell, 2006, p. 42) son diferentes según las haga la madre o el padre e incluso los brindis son hechos de diferente manera «Sláinte» pronuncia Deirdre, mientras que Colin responderá con un «Bottoms up» (Caldwell, 2006, p. 25). Del mismo modo, el padre de Saoirse, por ejemplo, siempre se refiere a ella como «Sunshine» en vez de usar su nombre en gaélico. La vida de la madre y las niñas es una vida de reclusión en su casa, con salidas únicamente a su jardín trasero. Las ventanas están herméticamente cerradas cuando los desfiles de los «Orangemen» pasan al fondo de su calle y Deirdre recrimina a sus hijas que saluden a los helicópteros que sobrevuelan el barrio diariamente vigilando posibles conflictos. La televisión se apaga siempre que las noticias empiezan y solo se ven los programas infantiles de la BBC. Las visitas a la iglesia católica más cercana tampoco están presentes. Como se desprende, los paisajes dentro del hogar, que se asemeja a una jaula dorada, reflejan también el conflicto externo de una forma que excluye progresivamente el afecto individual y el desarrollo de una vida familiar relativamente normal. Los paisajes de conflicto atraviesan la subjetividad y se extienden hasta el ámbito de la experiencia privada (Magennis, 2020, p. 336). La representación de «las cosas domésticas» por mucha de la ficción escrita por mujeres, como en el caso de la novela de Caldwell, evita que se ignoren aquellos momentos vitales y afectivos que acontecen principalmente fuera de las representaciones políticas del conflicto más tradicionales (Magennis, 2016). El «hogar» se convierte, como apuntábamos anteriormente al referirnos a Belfast, en la metonimia del lugar donde se reproduce la división social, religiosa y política del conflicto. Se convierte en definitorio de un paisaje del conflicto que condiciona directamente cualquier estado afectivo de los miembros de la familia y la narración de Saoirse en primera persona es una expresión clara de esta dicotomía brutal en la que ambas hermanas han de crecer.

Cuando se abandona brevemente el «hogar», el simple hecho de ir a comprar lo básico, como la leche, escenifica, a su vez, la imposibilidad de una comunicación entre los diferentes vecinos de las distintas comunidades dentro en un enclave dividido que parece pertenecer a una comunidad religiosa particular. Todo cruce o movimiento entre las fronteras sectarias supone un «revivir» de la diferencia social, política y religiosa que define el territorio. Colin prohíbe a su familia que cruce la ciudad para ver a los pocos amigos que Deirdre tiene. El paisaje de conflicto permea entre todos los estratos sociales y religiosos del Belfast de los años 70 e incluso a ciudadanos que pueden estar fuera de este. La familia de heladeros italianos, los Antonini, amigos de Deirdre, sufren el conflicto en su familia cuando el marido de Isabella, Frankie, nacido en Belfast, es asesinado por paramilitares en un pub. Esta familia de inmigrantes italianos, quienes habían llegado a Irlanda del Norte escapando de la Segunda Guerra

Mundial, se convierten en víctimas atípicas y colaterales del conflicto. Como explica Crangle (2023, pp. 1-4), son familias mixtas que se ven obligadas a enfrentarse con un conflicto que da forma a su experiencia vital, aun cuando el discurso de la inmigración no sea una referencia característica en el discurso tradicional sobre el conflicto norirlandés. La novela de Caldwell, por tanto, narra una atmósfera del conflicto en Belfast que se caracteriza, como defienden Clarke y Byrne (2017, p. 109), por una transmisión continua del trauma que aparece repetidamente en lo intra- e inter-personal, intra- e inter-grupal y en las esferas sociales y políticas. Cathy Caruth se refiere constantemente a ese vínculo de unión entre el trauma individual con el trauma del otro (1995, p. 8). En efecto, en *Where They Were Missed* Caldwell narra el paso del trauma al afecto al mostrar cómo el sufrimiento, el miedo, la angustia y el rencor fluyen entre las personas. El paisaje de conflicto representado se refleja directamente en la figura del padre herido, una madre enferma, alcoholizada y paralizada y unas pequeñas frágiles y desprovistas de una energía afectiva necesaria para sobrevivir y afrontar su crecimiento en una sociedad en conflicto.

El matrimonio se separa finalmente. El padre abandona el hogar familiar y se ocupa de las niñas en las ocasiones acordadas. La madre, por su parte, seguirá sumergida en el llanto, la depresión y el alcoholismo, mientras las niñas no entienden lo que sucede y muchas veces se sienten desatendidas y solas. Su vida se reduce a los juegos dentro del jardín o la casa, más aún cuando la carretera de delante de su casa está siendo usada como atajo del tráfico, ya que la vía principal está bloqueada por las barricadas del ejército. La tragedia se desencadena cuando la pequeña Daisy es atropellada por un vehículo mientras juega al balón delante de la casa; dentro, Saoirse cuida de su madre. Este fatídico acontecimiento romperá la familia definitivamente. El padre permanecerá en su trabajo en Belfast, mientras que Saoirse se marchará con su madre a Donegal a vivir con sus tíos maternos. Desde entonces el sentimiento de culpa caracterizará la casi inexistente relación entre madre e hija, esta vez lejos del centro físico y neurálgico del conflicto norirlandés.

La segunda parte de la novela transcurre en los paisajes de conflicto en la República de Irlanda y se desarrollan cuando Saoirse tiene ya dieciséis años. El paisaje de conflicto de Belfast se deja atrás y Gweebarra se nos presenta como un idílico paisaje costero donde el tiempo parece haberse parado por completo. En esta parte de la novela reina una atmósfera típicamente rural donde las únicas preocupaciones de Saoirse, los tíos maternos que le acogen y sus vecinos son cuidar del ganado, regentar un establecimiento de turismo rural y la vida de escolar de Saoirse. Sin embargo, Saoirse necesita respuestas sobre su pasado, sus raíces, la ausencia de su madre, quien desapareció al poco tiempo de regresar a su pueblo natal, y su encaje dentro de la vida de su padre, quien ha permanecido en Irlanda del Norte, ha formado una nueva familia y está a punto de tener otra hija. Las respuestas que Saoirse necesita están siempre envueltas en secretismo y medias verdades, siempre con la división sectaria como trasfondo.

Cómo su madre, una chica católica del área gaélico-parlante del Gaeltacht, pudo conocer a un protestante de la Royal Ulster Constabulary, mudarse a Irlanda del Norte y no querer saber más de su familia en la República de Irlanda sigue siendo un

misterio para Saoirse después de todos estos años. Sin embargo, para sus tíos maternos, la educación y el crecimiento de Saoirse en un entorno libre de violencia es lo primordial. Los progresos de Saoirse en la lengua gaélica, su participación en el equipo de *camogie* y su inmersión en la vida rural del pueblo, con sus leyendas e historias conforman el paisaje que sus parientes le quieren ofrecer a Saoirse. La política y el conflicto norirlandés son temas que se evitan en su nuevo «hogar» en Gweebarra. Pero un trasfondo de silencio y secretismo no logra esconder una realidad a la que Saoirse también se enfrenta y que refleja cómo los paisajes vivenciales de Gweebarra también participan del discurso del conflicto de la época. No en vano, Saoirse empieza a salir con Jimmy Mahon, un joven del pueblo cuyos parientes se han visto involucrados en muchos momentos en el conflicto. Sus tíos de Derry están reclusos en la prisión de Maze en Irlanda del Norte. El mismo Jimmy será capturado por la policía al colaborar en la lucha republicana contra las fuerzas pro-británicas, al esconder y mover armas para el IRA en la zona.

Aun así, Saoirse necesita recomponer su vida y encontrar respuestas sobre su pasado directamente condicionado por el conflicto. Tras un pasado traumático, Saoirse necesita llevar a cabo su proceso de cura, de recuperación y de reconciliación, que está necesitado del olvido y del recuerdo. A diferencia de las experiencias narradas por Saoirse en su niñez en Belfast, la voz de joven adulta que se nos presenta en esta parte de la novela de Caldwell necesita rellenar todo esos huecos vitales y afectivos. Todo ello toma un cariz de urgencia cuando siente cómo sus tíos y su propio padre, quien le visita de vez en cuando, no le están contando toda la verdad sobre el pasado y paradero de su madre. Será entonces, cuando Saoirse empieza a investigar en los archivos de la biblioteca municipal y descubrirá que su madre, Deirdre O'Connor en aquel tiempo, había sido *Rose of Donegal* por segundo año consecutivo en 1967 y que había sido firmemente defensora de la lucha por los derechos civiles en la Irlanda de finales de los años 60 del pasado siglo, como le recuerda a Saoirse su padre en una de sus visitas. Este pasado nada tiene que ver con el de la madre sumisa y relegada a las labores del hogar y el cuidado de la familia en Belfast que ella recuerda. Pero toda esta vida de rebeldía y de secretos de Deirdre se torna en un discurso de culpa y vergüenza cuando Saoirse descubre que su nacimiento fue el causante de cómo se desarrollaron los acontecimientos de sus futuros padres:

It was my fault, you see. Why Daisy died; and then, why Mammy left. I've carried it inside of me always, that knowledge, like a smooth cold pebble in my chest that makes me not able to breathe properly; and now, added to it, is the discovery that it was because of me, too, because she was pregnant with me, that Mammy left her family and home in the first place. Why mammy left; why Daisy died; why Mammy left, again. All of it, all of it: it was all me (Caldwell, 2006, p. 239).

Esta parte de la novela se adentra en aquellos paisajes del conflicto norirlandés que no se circunscriben a lo geográfico, sectario, violento o divisorio. Por el contrario, Caldwell nos adentra en los paisajes del recuerdo y de la memoria necesarios para el olvido y el perdón, para la reconciliación con el pasado y la comprensión del presente de los diferentes personajes de la novela. Es entonces cuando le revelan que su madre,

quien sufre de una depresión causada por su situación pasada y por el alcoholismo, está interna en una especie de sanatorio mental, *La Retraite*, cerca de la casa de sus tíos maternos. Saoirse necesita actuar y preguntar a su madre todo aquello que le puede ayudar a recomponer un pasado fragmentado por el conflicto. Sin embargo, los paisajes de energía afectiva que se producen en el encuentro entre madre e hija son claro reflejo de profundas heridas que no pueden ser curadas. Cuando Saoirse se disculpa ante su madre por descuidar de Daisy, Deirdre le responde:

- [...] I'm sorry for what have happened, I should have been with Daisy... There's so much, and I haven't said any of it.
- There's so much, I go. There's so much to say. To talk about.
- No, she hisses. No, there's not. There's nothing to say... The past is past, I tell you, and talking about it doesn't help. You have to lay it to rest. Turn your life to it and leave it behind.
- You can't leave your life behind... it's like a shadow. It trails behind you like a shadow...
- Saoirse, you've your life ahead of you. You can leave. I can't: I'm stuck here. [...]
- Saoirse, you don't get it, do you? You don't get it. I can't bear – I can't be with you... I can't be around you, seeing you every day, because when I see you, I can't forget. (Caldwell, 2006, pp. 259-260)

Tras este reencuentro con su madre, quien permanecerá en el sanatorio y es incapaz de restaurar los lazos afectivos con su hija, Saoirse, por su parte, desarrolla la necesidad de reevaluar y reconsiderar sus emociones, sus recuerdos y sus afectos anclados en los paisajes de su memoria. Como observa Magennis (2020, p. 346), Saoirse logra liberarse de las historias contadas por su familia y sobre su familia; con ello, se propone crear una versión de su identidad nueva e integradora que hunde sus raíces en un pasado de conflicto, al que no puede renunciar, pero que se orienta hacia un nuevo horizonte en el futuro.

Cuando Saoirse regresa al Belfast de su infancia entiende que los paisajes y experiencias de su pasado no son excluyentes. Lo que su realidad individual y familiar demandan de Saoirse es la aceptación de la condición binaria de los paisajes de la realidad norirlandesa de conflicto que le ha tocado vivir: «But now, I'm kind of proud to be an Ulster Pentland as well as an O'Connor from the Gaeltacht» (Caldwell, 2006, p. 295). Esta aceptación de la identidad individual de Saoirse es la aceptación de los paisajes del conflicto norirlandés que, siguiendo la denominación de Longley, definen «the reality of the North as a frontier-region, a cultural corridor, a zone where Ireland and Britain permeate one another» (1990, p. 24). La condición de Saoirse representa, a su vez, el paisaje de las víctimas dentro del conflicto. El *Victims' Liaison Consultation*

Paper de 2002 definía a una víctima del conflicto como «the surviving physically and psychologically injured of violent, conflict-related incidents and those close relatives or partners who care for them, along with those close relatives or partners who mourn their dead» (p. ii). Como hemos visto en la novela, Saoirse sufre incluso el desplazamiento y la separación traumáticas por esta causa.

A través de las representaciones de los paisajes de conflicto, tanto físicos como psicológicos, que Saoirse describe en la novela, Caldwell se separa de una idea de conflicto reduccionista, pesimista e incluso apocalíptica e intenta aportar paisajes de reconciliación y entendimiento futuros desde una reescritura del conflicto norirlandés desde la situación de posconflicto en la que escribe *Where They Were Missed*.

3. PAISAJES DE CONFLICTO EN *ALL THE BEGGARS RIDING*

Al igual que Saoirse en *Where They Were Missed*, la protagonista de *All the Beggars Riding* podría fácilmente inscribirse en lo que el *Victims' Liaison Consultation Paper* de 2002 define como víctima, ya que su vida está condicionada de una manera tal vez más indirecta por las secuelas del conflicto. Maurice Halbwachs (1992, pp. 3-4) argumenta cómo la memoria colectiva a menudo se construye sobre imágenes espaciales, estableciendo conexiones entre el espacio físico y la memoria. El paisaje de los *Troubles* funciona en este relato como un escenario secundario, un paisaje vago en la biografía de la protagonista que solo cobra centralidad en el momento clave de sacudida emocional ante la muerte de su padre pero que, sin embargo, opera de trasfondo en todo el hilo argumental de la novela. La protagonista, Lara Moorhouse, reflexiona sobre su pasado y la historia de su familia en un momento crítico de su vida, con treinta años, una reciente ruptura sentimental y a raíz de la muerte de su madre. Todo ello le conduce a una crisis vital que le hace indagar en el pasado familiar, la doble vida de su padre y los secretos nunca revelados por su madre, con el fin de encontrar respuestas a una profunda devastación emocional que le impide avanzar. Si bien la novela se desarrolla casi en su totalidad en Londres, la ciudad de Belfast en los tiempos duros de los *Troubles* se dibuja constantemente en un segundo plano que le confiere una sutil centralidad en todo lo que acontece en la vida de Lara. A través de una estructura no lineal y fragmentada, en la que las *memoirs* o memorias se mezclan con la ficción y la metaficción, la protagonista bucea en las complejidades de las relaciones intrafamiliares intentado buscar respuestas a las preguntas que la mantienen paralizada y le impiden dar un nuevo rumbo a su vida. La *memoir* o memoria como género facilita la narrativa personal y el ejercicio de construcción del yo en un contexto socio-cultural determinado (McCue, 2014, p. 1), proporcionando una mirada subjetiva y afectiva que con frecuencia intenta explicar el lugar de ese yo en el mundo.

El análisis que aquí se propone identifica una relación estrecha entre estos paisajes de conflicto y el complejo universo emocional de los personajes. El desolador paisaje de Chernóbil, escenario de uno de los más brutales accidentes nucleares de la historia, si bien inicialmente ajeno a la vida de la protagonista, es el paisaje de conflicto que introduce el relato y opera como la gran metáfora de lo que acontecerá después. A este

le siguen los paisajes de Londres, en los que transcurre la mayor parte de la vida de la protagonista, con el paréntesis del paisaje estereotipado y kitsch de un parque acuático en la Costa del Sol, y el Belfast de los setenta y ochenta marcado por la violencia de los *Troubles* y asociado a la figura del padre, al que le sigue el Belfast del postconflicto, al que la protagonista regresa y que de alguna manera cierra el círculo del viaje emocional de Lara, en lo que McDowell y Shirlow denominan, como se ha apuntado más arriba, las «geografías emocionales del conflicto» (2011, p. 701).

En *All the Beggars Riding* los paisajes afectivos funcionan como ejes argumentales que andamian la arquitectura emocional de los personajes. Mediante un relato cons-truido a modo de *collage* la protagonista, Lara Moorhouse, inicia una narración frag-mentada y discontinua, oscilante en el tiempo y en el espacio, que busca comprender la singular historia de su vida y la de sus padres a través de la escritura. Así el relato fluye entre el aquí y ahora del meta-relato de la mujer que se enfrenta a un *impasse* vital en el umbral de sus 40 años, la escritura de las memorias de una etapa de su infancia y adolescencia y el ejercicio de ficción que construye para llenar los vacíos que el silencio impuesto por su madre dejó en la biografía de esta. Es, por tanto, un relato sobre el ofi-cio de escribir, sobre el poder de la literatura y la necesidad de la ficción, la gran mentira que cuenta la verdad, como ejercicio personal para construirse a sí misma, la ficción como la gran excusa que libera el terrible compromiso de ser fiel al recuerdo: «We can never know what it's like to be someone else, ever, except through fiction [...]. It is an escape out of ourselves and into the world» (Caldwell, 2013, p. 124). El juego narrativo propuesto por Caldwell en esta novela desafía deliberadamente los límites de género impuestos entre la memoria, el relato de ficción y el género epistolar, integrando todos ellos en una trama que facilita no solo el ejercicio de memoria necesario que interroga la identidad del personaje sino la configuración de unos paisajes emocionales que desdi-bujan los contornos de ese yo y se adentran en las emociones y los afectos de los otros. Así, la arquitectura compleja del relato permite romper la uniformidad y la cronología convencional, lo que también abre las puertas a la construcción de un universo emo-cional y afectivo mucho más complejo, sello de esta autora, en el que los afectos pue-den determinar no solo el desarrollo del personaje sino la propia estructura narrativa (Ahern, 2019, p. 1). Es en este marco narrativo en el que los paisajes de conflicto cobran pleno sentido. Dos ciudades dominan el relato y se configuran desde el inicio como ejes de la historia: Londres y Belfast. La historia de Lara discurrirá a caballo entre estas dos urbes, dos polos que operan como dos universos simbólicos por los que transitan los distintos personajes de la novela.

El profundo sentimiento de orfandad que le produce a la protagonista la muerte de su madre le crea la necesidad de indagar en su pasado, revisitando momentos traumá-ticos de su infancia y adolescencia, pero también, en un homenaje a la madre fallecida, haciendo un ejercicio posibilista de reconstrucción de una vida, la de la madre, a la que la protagonista había condenado a la irrelevancia. Jenny Edkins ubica, así, el origen del trauma: «What we call trauma takes place when the very powers we are convinced will protect us and give us security become our tormentors: when the community we con-sider ourselves turns against us or when our family is no longer a source of refuge but a site of danger» (2003, p. 4). De esta manera, la joven herida y traumatizada por una

historia familiar dolorosa y cargada de secretos y mentiras (otro tema recurrente en la narrativa de Caldwell) persigue cauterizar las heridas no solo mediante un ejercicio de memoria sino también de ficción.

El motivo detonante de esta revelación es un documental sobre Chernóbil. La tragedia de Chernóbil, aparentemente ajena a la vida de este personaje, se cierne sobre su presente de una forma implacable al juntar en el mismo plano temporal el recuerdo de aquel episodio trágico y tremendo y el fatídico accidente de la muerte de su padre: «As if all the griefs in my life, my father, my mother, and to an extent Jeremy, as if I was mourning all of them, mourning myself and all my other selves» (Caldwell, 2013, p. 8). Rodado años después y sobre los testimonios de los supervivientes, el documental sobre la tragedia de Chernóbil, *The Chernobyl Effect*, es un ejercicio de memoria, de reconstrucción del pasado a través de los supervivientes, de cómo la devastación de los padres ha dejado huellas indelebles en las vidas de los hijos. El accidente de Chernóbil también opera como una gran metáfora del sufrimiento extremo, del trauma que destruye por dentro y que solo cuando devasta todo el interior aflora a la superficie. En uno de los momentos más estremecedores de los testimonios de los supervivientes se narra cómo la destrucción de los cuerpos afectados por la radioactividad operaba de dentro hacia afuera, desintegrando primero todos los órganos internos y solo al final mostrando esta agonía en la piel y el cabello: «his body had been burned deep on the inside [...] and as the burns came to the surface his skin peeled away in layers» (Caldwell, 2013, p. 16). El testimonio estremecedor es el de una esposa que desafía todos los controles y prohibiciones y es testigo directo de la agonía de su marido. Dawson (2007a) apunta cómo las memorias individual y colectiva están estrechamente entrelazadas y se constituyen mutuamente. La escena opera de detonante, para la espectadora Lara, de toma de conciencia sobre el profundo sufrimiento interior y la necesidad de comprender: «And I realised how much there was I didn't understand, that I'd never asked, and never could ask now» (Caldwell, 2013, p. 18). El episodio es relevante porque el paisaje de conflicto de Chernóbil teje un puente entre la violencia colectiva y los dramas individuales y la necesidad de recordar y de relatar para comprender: «On Tuesday 29th March 2011, I am beginning my attempt to tell my story, and set the past to rights and to rest, and to understand» (Caldwell, 2013, p. 19).

Aquí se inicia lo que va a constituir un intento de reconstrucción del pasado a través de lo que la protagonista llama sus memorias, un género literario de no ficción que recoge recuerdos, impresiones, emociones en un afán por reconstruir y dotar de sentido una trayectoria vital (Marcus, 2018; McCue, 2014). A través de una narración en primera persona Lara relata los que ella considera son años y momentos claves de su vida y la de su familia: «For my life was a whole tissue of deception and lies» (Caldwell, 2013, p. 20). Lara crece en la mentira de que su padre, un cirujano plástico, pasa la mayor parte del tiempo en Belfast, no porque tenga también una familia con mujer e hijos allí, sino porque su vida profesional como cirujano lo retiene allí: «There was a great need for surgeons there, on account of the 'Troubles', the bombs and kneecappings you sometimes saw on the news, and which our mother always turned off» (Caldwell, 2013, p. 31). Para la niña Lara, Belfast estaba «technically, in a different country than England» (Caldwell, 2013, p. 23) al que había que acceder por ferry o avión. Belfast constituye un espacio casi irreal para esta adolescente, totalmente ajeno, donde el padre pasa la mayor parte del

tiempo, ausente del espacio familiar de Londres, donde Lara vive con su madre y con su hermano pequeño Alfie. La figura del padre crece a los ojos de Lara entre la admiración y el misterio y Belfast se va configurando en la mente de esta adolescente como un paisaje de conflicto, el laboratorio tristemente célebre de prácticas para un cirujano «on account of the practice they had, with gunshot and baseball-bat and bomb-blast victims» (Caldwell, 2013, p. 42). Belfast es también el territorio prohibido para Lara, un espacio hostil y misterioso que parece acechar siempre desde el fondo de la memoria. En su ejercicio de recordar para comprender, Lara recuerda, como un destello repentino, momentos del viaje relámpago que en 1977 hizo con su madre a Belfast, antes de que naciera su hermano, y mucho antes de que la protagonista conociera el secreto que escondía Belfast, la verdad sobre su padre. La narración fragmentada, rescatada de los recuerdos frágiles de la infancia, recuerda el relato de Saoirse en *Where They Were Missed* en los apuntes impresionistas de colores, sensaciones y escenas aisladas que la adulta Lara insiste en completar y dotar de verosimilitud, poniéndose en la piel de su madre:

It must feel strange to be in a city you've seen so much in the papers, and in the news. The city you know your lover's from, the city where he lives. You must feel like an impostor, being there and him not knowing that you're there [...] You're terrified on account of the bombs and the shootings [...] and you can't resist telling your daughter to pay attention, even if she is too young to understand, because *this place is in her blood* (Caldwell, 2013, p. 82 [énfasis agregado]).

En su ejercicio de memoria, Lara trata de unir los puntos, de rellenar los vacíos que el olvido y el silencio han ido abriendo en su conciencia, el silencio y el secreto sobre los que su madre ha construido la vida familiar. Así, el paisaje de conflicto del Belfast de los años setenta que se presenta ante la mirada infantil cobra pleno sentido para la Lara adulta que solo ahora es capaz de interpretar y comprender. A fin de cuentas, «este lugar está en su sangre» y esto implica un conflicto, pero también un vínculo emocional irrenunciable.

Crear un relato coherente de su infancia a través de fragmentos de memoria que Lara va recolectando puede proporcionar cierta sensación de control. De hecho, la protagonista decide poner fin a sus memorias cuando entiende que su infancia llega a un punto de inflexión, de no retorno: «This has been the memoir of my childhood, and that first day in North End Road, my father dead, exiled from our family home, exiled from the notion that we ever were a real family, I regard as when my childhood definitively ended» (Caldwell, 2013, p. 122). Sin embargo, este punto final no es más que la constatación de que el relato está incompleto, cargado de vacíos que solo se pueden llenar con los testimonios de los otros. Los silencios de la madre adquieren una dolorosa presencia cuando Lara es consciente de que muchas de sus preguntas siguen sin respuestas, «things I don't know and have no way of knowing [...] Even our own stories, we're unequipped and essentially unable to tell» (Caldwell, 2013, p. 123).

¿Cómo enfrentarse a estos silencios, a estos vacíos? En este punto del relato, Caldwell introduce un elemento de metaficción, creando un marco en el que la memoria da paso a la ficción como único resorte para conocer la verdad y encontrar posibles respuestas

a preguntas urgentes. Ante las limitadas respuestas extraídas de sus memorias, la fragilidad de los recuerdos y los silencios de los que ya no están, la protagonista decide embarcarse de nuevo en la escritura, pero esta vez en un ejercicio creativo, de ficción, al recrear mediante la ficción la vida de su madre. Se comentaba más arriba –y se ha visto en *Where They Were Missed*– cómo en la narrativa de Caldwell los personajes frecuentemente no solo se adentran en su propia historia, sino que trascienden estos límites del yo para adentrarse en las emociones de los otros. Stephen Ahern habla de ensamblajes afectivos al abordar la necesidad de traspasar la subjetividad del cuerpo propio para adentrarse en los universos emocionales de los otros: «no embodied being is independent but rather is “affected by” and “affects” other bodies» (2019, p. 4). Con frecuencia, los conflictos intergeneracionales forman parte de esta arquitectura narrativa y la protagonista de *All the Beggars Riding* responde a esa necesidad de trascender el propio universo afectivo. Su decisión de seguir el relato mediante una recreación de lo que pudo ser la vida de su madre parece responder a esa necesidad de trascenderse para comprender. Así se lo revela su compañero en el taller de escritura: «I think you should write your story as fiction. Your mother’s story. It seems to me that it’s her you’re trying to reach. Well, write her story» (Caldwell, 2013, pp. 126-127). De alguna manera, el esfuerzo de Lara por recrear la historia de su madre no solo responde a una necesidad de conocer y de comprender –sobre todo de comprender–, sino también a una necesidad de reconciliarse consigo misma y de superar los profundos sentimientos de rabia y frustración en los que la dejó sumida la muerte de la madre: rabia ante la mentira y los secretos que la llevaron a destruir los pocos retazos de recuerdos que quedaban en su familia, como el álbum familiar; y frustración ante el daño irreparable y el hondo sentimiento de soledad y pérdida. Como apunta Caruth, «one’s own trauma is tied up with the trauma of another» (1996, p. 8). En efecto, la reconstrucción de la historia de la madre, narrada en tercera persona, conduce finalmente a Lara a la reparación de los vínculos afectivos, cauterizando las heridas provocadas por la incompreensión y los silencios. Solo tras este ejercicio de exploración y representación –que Costello-Sullivan (2018, p. 3) considera necesario en el proceso de curación y recuperación– y, sobre todo, de profunda empatía, es capaz la protagonista de reconciliarse también consigo misma y así enfrentarse a su realidad presente.

Si la dramática muerte del padre nos transportaba al Belfast violento de los años 80, al igual que en *Where They Were Missed*, ahora la protagonista decide volver a «ese lugar que está en su sangre» (Caldwell, 2013, p. 82) para enfrentarse finalmente a una parte de su identidad que había permanecido silenciada, como es el encuentro con el hermano de la «otra» familia. El paisaje de conflicto del Belfast de los años 1970 y 1980 deja paso al paisaje del postconflicto: «If you don’t know Belfast, if all you know of it is the litany of murders and maimings, the annual images of marching and rioting, the hardened male voices defending or accusing on the radio, there’s nothing to prepare you for how beautiful it is» (Caldwell, 2013, p. 209). Este nuevo paisaje, de calles limpias y arboladas, rebosante de vida, de gente «all too willing to nod hello or point you in the right direction [...] buzzing with cafés and bars and glass-fronted design studios» (Caldwell, 2013, pp. 209-210) se presenta ante Lara como un espacio de reencuentro y esperanza. Por este paisaje transitan personajes liberados que han logrado integrar la experiencia traumática dentro de su bagaje vital: «None of this would have been here

ten years ago [...] this wouldn't have been the Belfast Dad knew» (Caldwell, 2013, p. 222) le advierte Michael, su recién descubierto hermano. Recientes estudios de la Irlanda del Norte del postconflicto apuntan a cómo este territorio evoluciona desde una polarización etnocrática (*dual ethnocracy*) hacia un paisaje multicultural (Coulter and Shirlow, 2023, p. 6) si bien también apuntan al trauma intergeneracional que de alguna forma se ha impuesto sobre los hijos de quienes sufrieron el conflicto (Tomlison, 2016). En la intensidad del encuentro con su hermano Lara descubre una ciudad, Belfast, a la que se siente inexplicablemente ligada y siente que la ciudad cobra vida propia «as if everything had been chosen and placed, as if everyone was the most perfect version of themselves» (Caldwell, 2013, p. 220) en una suerte de mundos paralelos en los que por un momento todo parece encajar. La misma ciudad gris e inhóspita que fue testigo de la dramática muerte de su padre y de tantas otras muertes se presenta ahora como paisaje de postconflicto, como espacio liminal donde restaurar los puentes afectivos rotos, una ciudad oscilante entre el pasado y el futuro que, como la protagonista de la novela, lucha por reconciliarse consigo misma.

4. CONCLUSIONES

El presente artículo ha demostrado que la ficción de Lucy Caldwell, especialmente las novelas analizadas *Where They Were Missed* y *All the Beggars Riding*, hace uso de los paisajes y los contextos del conflicto norirlandés con el fin de ofrecer un análisis de temáticas más variadas y distintas de las tradicionalmente hegemónicas, las cuales se muestran necesarias para descifrar un pasado poliédrico desde el presente; un pasado que se ofrece desde el postconflicto en Irlanda del Norte. Ambas novelas representan el conflicto y sus paisajes abordando el papel de las mujeres en el mismo, claramente silenciado, la violencia intrafamiliar, la desestructuración dentro del núcleo familiar, la brecha intergeneracional, el reto de los matrimonios mixtos (católico-protestante), la formación identitaria cultural y lingüística, así como la inseguridad sobre la identidad individual y el impacto del conflicto en la niñez y la juventud norirlandesas.

El análisis se ha desarrollado atendiendo a la representación del paisaje del conflicto en las dos novelas. Se concluye que el paisaje del conflicto va más allá de lo geográfico, de la división física del territorio representado. Este hecho facilita un acercamiento a los espacios afectivos de los personajes y al tránsito por diferentes paisajes urbanos y rurales, lo cual demuestra una necesidad imperiosa de trascender los límites de lo personal, de lo emocional, haciendo que los personajes buceen en su propia historia individual, pero, a su vez, colectiva con el conflicto de los *Troubles* como telón de fondo. Y tanto el uso de voces narrativas no normativas –niña narradora en primera persona en *Where They Were Missed*– como el uso de estructuras fragmentadas y poliédricas en la narración de *All the Beggars Riding* contribuyen a interrumpir ese discurso hegemónico sobre el conflicto del que se habla al comienzo de este artículo y así ofrecer una mirada donde lo político se expresa a través de la subjetividad femenina y donde lo personal es político. En definitiva, los paisajes del conflicto que se analizan tratan de lo individual y colectivo, del hogar y la comunidad, de la memoria y el olvido, del afecto, pero también del entendimiento y de la reconciliación. Son paisajes que buscan alternativas de futuro

ante las fallidas nociones pasadas sobre un conflicto enquistado y su falta de resolución, cuestiones estas que impregnan directamente el carácter de los paisajes representados.

Este artículo amplía los análisis críticos sobre los paisajes discursivos del conflicto que se representan en la literatura reciente escrita por mujeres norirlandesas. La propia Lucy Caldwell ha declarado que cualquier acercamiento a la época del conflicto necesita la perspectiva del tiempo y nuevas percepciones sobre el mismo: «it takes maybe years, maybe decades for something like that to alchemise enough to be stuff of fiction or for the writer to be able to write things like that. I think there's still so many more stories about the Troubles that need to be told» (Toner, 2021). El análisis ofrecido en este artículo concluye que las dos novelas de Lucy Caldwell descifran, desde el presente, un pasado no resuelto y necesitado de una re-apreciación más amplia y que la narración opera como un elemento sanador y liberador en este intento de transitar los espacios de la memoria individual y colectiva. La escritura surgida desde el postconflicto en Irlanda del Norte ofrecida por mujeres reivindica por tanto la centralidad de la subjetividad femenina para abordar estos paisajes, aportando una mirada esperanzadora.

5. REFERENCIAS

- Ahern, S. (ed.). (2019). *Affect theory and literary critical practice. A feel for the text*. Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1007/978-3-319-97268-8>
- Caldwell, L. (2006). *Where They Were Missed*. Thorpe.
- Caldwell, L. (2009). *The furthest distance*. Netherlea Press.
- Caldwell, L. (2011). *The meeting point*. Faber & Faber.
- Caldwell, L. (2013). *All the Beggars Riding*. Faber & Faber.
- Caldwell, L. (2016). *Multitudes*. Faber & Faber.
- Caldwell, L. (ed.). (2019). *Being various: new Irish short stories*. Faber & Faber.
- Caldwell, L. (2021). *Intimacies: eleven more stories*. Faber & Faber.
- Caldwell, L. (2021). Devotions. En *Intimacies: eleven more stories* (pp. 136-44). Faber & Faber.
- Caldwell, L. (2022). *These days*. Faber & Faber.
- Caldwell, L. (2024). *Openings: thirteen stories*. Faber & Faber.
- Carr, R., Tobin, G., Wheeler, S. & Zell, A. (eds.). (1996). *Word of mouth*. The Blackstaff Press.
- Caruth, C. (1995). Trauma and experience: introduction. En C. Cathy (ed.), *Trauma: explorations in memory* (pp. 3-12). Johns Hopkins University Press.
- Caruth, C. (1996). *Unclaimed experience: trauma, narrative, and history*. The Johns Hopkins University Press.
- Clarke, M.A. & Byrne, S. (2017). The three Rs: resistance, resilience, and reconciliation in Canada and Ireland. *The Canadian Journal of Peace and Conflict Studies*, 49(2), 105-32, <http://www.jstor.org/stable/44779909>
- Community Relations Council. (2008). *Towards sustainable security: interface barriers and the legacy of segregation in Belfast*. Community Relations Council.
- Costello-Sullivan, K. (2018). *Trauma and recovery in the twenty-first century Irish novel*. Syracuse University Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctt20p5774>

- Coulter, C. & Shirlow, P. (2023). Northern Ireland 25 years after the Good Friday agreement: an introduction to the special issue. *Space and Polity*, 27(1), 1-16. <https://doi.org/10.1080/13562576.2023.2248009>
- Crangle, J. (2023). *Migrants, immigration and diversity in twentieth-century Northern Ireland*. Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1007/978-3-031-18821-3>
- Dawson, G. (2017a). *Making peace with the past? Memory, trauma, and the Irish Troubles*. Manchester University Press.
- Dawson, G. (2017b). The meaning of “moving on”: from trauma to the history and memory of emotions in “post-conflict” Northern Ireland. *Irish University Review*, 47(1), 82-102. <https://doi.org/10.3366/iur.2017.0258>
- Dowler, L. (1998). “And they think I’m just a nice old lady” women and war in Belfast, Northern Ireland. *Gender, Place and Culture*, 5(2), 159-176. <https://doi.org/10.1080/09663699825269>
- Edkins, J. (2003). *Trauma and the memory of politics*. Cambridge University Press.
- Graham, B.J. (1998). Contested images of place among protestants in Northern Ireland. *Political Geography*, 17, 129-144. [https://doi.org/10.1016/S0962-6298\(97\)00036-3X](https://doi.org/10.1016/S0962-6298(97)00036-3X)
- Graham, B.J. & Shirlow, P. (2002). The battle of the Somme in Ulster memory and identity. *Political Geography*, 21, 881-904. [https://doi.org/10.1016/S0962-6298\(02\)00034-3](https://doi.org/10.1016/S0962-6298(02)00034-3)
- Graff-McRae, R.L. (2016). Ghosts of gender: memory, legacy and spectrality in Northern Ireland’s post-conflict commemorative politics. *Ethnopolitics*, 16(5), 500-518. <https://doi.org/10.1080/17449057.2016.1218643>
- Halbwachs, M. (1992). *On collective memory* (Trad. L. Coser). University of Chicago Press. (Obra original publicada en 1952)
- Heidemann, B. (2016). *Post-agreement Northern Irish literature*. Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1007/978-3-319-28991-5>
- Kearney, K. (2007, 27 de febrero). Lucy Caldwell. *Culture Northern Ireland*. <http://www.culturenorthernireland.org/features/literature/lucy-caldwell>
- Kutz, C. (2004). Justice in reparations: the cost of memory and the value of talk. *Philosophy and Public Affairs*, 32(2), 277-312. <https://doi.org/10.1111/j.1088-4963.2004.00015.x>
- Lawther, C. & Moffett, L. (2021). Lives, landscapes and the legacy of the past. En *Dealing with the legacy of conflict in Northern Ireland through engagement and dialogue* (pp. 138-148). Queen’s University Belfast.
- Longley, E. (1990). *From Cathleen to anorexia: the breakdown of Irelands*. Attic Press.
- Magennis, C. (2016, 23 de septiembre). Multitudes: a post-Troubles, cliché-free, intimate portrayal of Northern Ireland. *The Irish Times*. <https://www.irishtimes.com/culture/books/multitudes-a-post-troubles-cliche-free-intimate-portrayal-of-northern-ireland-1.2796863>
- Magennis, C. (2020). Sex and violence in Northern Irish women’s fiction. En L. Harte (ed.), *The Oxford handbook of Irish fiction* (pp. 335-350). Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780198754893.013.21>
- Magennis, C. (2021). *Northern Irish writing after the troubles: intimacies, affects, pleasures*. Bloomsbury Academic.

- Maloy, K. (2017). Lucy Caldwell's *The meeting point* (2011): from Ireland to Bahrain and back. *New Hibernia Review*, 21(1), 41-58. <https://doi.org/10.1353/nhr.2017.0003>
- Marcus, L. (2018). *Autobiography: a very short introduction*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/actrade/9780199669240.001.0001>
- McCue, J.A. (2014). Empowering the female voice: interdisciplinarity, feminism, and the memoir. *Journal of Integrated Studies*, 5(1), 1-10. <https://jis.athabasca.ca/index.php/jis/article/view/140>
- McDowell, S. & Shirlow, P. (2011). Geographies of conflict and post-conflict in Northern Ireland. *Geography Compass*, 5(9), 700-709. <https://doi.org/10.1111/j.1749-8198.2011.00444.x>
- O'Leary, B. (2019). *A treatise on Northern Ireland, volume I: colonialism*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oso/9780199243341.001.0001>
- Rosato, E., & Lundy, P. (2023). Shifting memory: place, and intra-community struggle 25 years after the Good Friday agreement. *Space and Polity*, 27(1), 35-56. <https://doi.org/10.1080/13562576.2023.2260152>
- Schwerter, S. (2007). A city of divisions and borders: the sectarian boundaries of Belfast and their representation in Northern Irish fiction. En A. Altuna & C. Andreu (eds.), *Re-writing boundaries: critical approaches in Irish studies* (pp. 75-81). Promociones y Publicaciones Universitarias.
- Sherratt-Bado, D.M. (2018). "All over Belfast": history, loss, and potential in Lucy Caldwell's *Where They Were Missed*. En D. Flynn & E. O'Brien (eds.), *Representations of loss in Irish literature, new directions in Irish and Irish American literature* (pp. 75-93). Palgrave Macmillan. https://doi.org/10.1007/978-3-319-78550-9_5
- Tomlinson, M. (2016). Risking peace in the 'war against the poor': social exclusion and the legacies of the Northern Ireland conflict. *Critical Social Policy*, 36(1), 104-23. <https://doi.org/10.1177/0261018315609047>
- Toner, A. (2021, 20 de noviembre). Writer Lucy Caldwell: "There is still so many more stories about the Troubles that need to be told". *Belfast Telegraph*. <https://www.belfasttelegraph.co.uk/life/books/writer-lucy-caldwell-there-is-still-so-many-more-stories-about-the-troubles-that-need-to-be-told/41067981.html>
- Widdis, H. (2001). *OFMDFM consultation paper on a victims' strategy*. Northern Ireland Assembly Research and Library Services. <https://archive.niassembly.gov.uk/io/research/2401.pdf>

