

EXPRESIONES LITERARIAS SOBRE LA PANDEMIA POR COVID-19: IRRUPCIONES DE LA OTREDAD EN "THE WUHAN I KNOW" (LAURA GAO) Y "YOU CLAP FOR ME NOW" (DARREN SMITH)

LITERARY EXPRESSIONS OF THE COVID-19 PANDEMIC: IRRUPTIONS OF OTHERNESS IN "THE WUHAN I KNOW" (LAURA GAO) AND "YOU CLAP FOR ME NOW" (DARREN SMITH)

ANDREA PUCHMÜLLER*

RESUMEN: En el devenir de la pandemia por covid-19, la literatura constituye una de las tantas formas de agencia para resignificar una emergente cosmovisión gestada a raíz de la megacrisis. Esta dejó al descubierto cambios profundos en las interacciones humanas y sociales, entre ellos, se acentuaron los procesos de otrorización y segregación hacia los inmigrantes y ciudadanos de minorías étnicas. A partir de la relación otredad/pandemia, este trabajo propone el análisis de dos textos: "You Clap for Me Now", poema de Darren Smith, y "The Wuhan I know", autobiografía gráfica de Laura Gao. Partimos de la hipótesis de que en ambos textos, la condición de ser otro emerge como parte del complejo entramado de la crisis pandémica, revelando la tensión entre la perdurable dicotomía de la modernidad "mismidad y otredad". Concluimos que "The Wuhan I know" humaniza y construye una dimensión identitaria de Wuhan, contraponiéndose a la retórica racista de los regímenes dominantes de representación que surgieron durante la pandemia. En tanto, "You Clap for Me Now" edifica un marco social en el que la figura del extranjero se deconstruye a partir de una plataforma metafórica compartida con el virus pandémico.

PALABRAS CLAVE: pandemia, coronavirus, memoria gráfica, poesía, otredad

ABSTRACT: In the unfolding of the COVID-19 pandemic, literature becomes one of the many forms of agency to re-signify the emerging worldview that arose as a result of the pandemic mega-crisis. The crisis uncovered profound changes in human and social interactions, among them, the processes of oppression and segregation towards immigrants and ethnic minorities were accentuated. Based on the relationship between otherness/pandemic, this paper proposes the analysis of two texts: "You Clap for Me Now", a poem by Darren Smith, and "The Wuhan I know", a graphic memoir by Laura

* Doctora en Letras. Académica de la Universidad Nacional de San Luis, San Luis, Argentina, y Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), Argentina. Correo electrónico: puchmuller@gmail.com. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-5683-2856>

Gao. We hypothesize that in both texts, the condition of being other emerges as part of the complex web of the pandemic crisis, revealing the tension between the enduring dichotomy of modernity “self and otherness”. We conclude that “The Wuhan I know” humanizes and constructs an identitary dimension of Wuhan, countering the racist rhetoric of the dominant regimes of representation that emerged during the pandemic. “You Clap for Me Now” creates a social frame in which the figure of the immigrant is deconstructed from a shared metaphorical platform with the pandemic virus.

KEYWORDS: coronavirus, pandemic, graphic memoir, poetry, otherness

INTRODUCCIÓN

SLAVOJ ŽIŽEK (2020), Edgar Morin (2020) y Byung-Chul Han (2020), entre tantos otros pensadores del siglo XXI, destacan algunas problemáticas que la crisis del coronavirus ha dejado al descubierto: el fracaso del capitalismo y de la globalización, la violencia que el ser humano practica sobre la naturaleza, la fragilidad humana, el desgaste y la desarticulación de las instituciones modernas, la acentuación de las clases sociales, la expulsión de las otredades, el declive de los credos religiosos, entre otras. Para Virginia Gonfiantini (2020), el virus dejó a la intemperie una “crisis del neoliberalismo” con “una sociedad que expulsa al distinto” (p. 167). Nuestro trabajo se interesa en este último aspecto, la otredad intensificada y recrudecida por la pandemia, como una de las tantas tematizaciones que irrumpen en la literatura escrita durante y desde el aislamiento generado por el estado de crisis sanitaria, económica, política y socio-cultural.

A partir de la relación “pandemia por covid-19/otredad”, este trabajo propone como horizonte la lectura de dos textos publicados en la web y en redes sociales durante el período de confinamiento: “You Clap for Me Now” (“Ahora me aplaudes”), poema de Darren Smith, y “The Wuhan I know” (“El Wuhan que yo conozco”), memoria gráfica de Laura Gao. Partimos de la hipótesis de que en ambos textos, la condición de ser *otro* emerge como parte del complejo entramado de la pandemia, revelando la tensión entre la perdurable dicotomía “*mismidad y otredad*” entablada por la modernidad (Dussel, 1992) y exacerbada por la crisis sanitaria del 2020. Previo al análisis de los textos del corpus, incorporamos un apartado cuyo propósito es enmarcar el presente estudio en el contexto de la literatura de plagas y del aparato crítico abocado a su indagación.

LITERATURA, OTREDAD Y PANDEMIA

La literatura siempre ha vehiculizado representaciones y configuraciones de crisis. El tema de las pestes abarca toda la gama de géneros literarios e incluso no literarios, desde la pura fantasía hasta los relatos científicos: “es más antiguo que la literatura –mucho más antiguo, en realidad, ya que está presente en el mito, la literatura y el ritual en todo el mundo” (Girard, 1974, p. 833, trad. propia). La literatura del ámbito de epidemias y pestes, como la crítica ha categorizado a aquellas obras que retratan crisis patógenas, se distingue no solo por presentar la realidad médica de las enfermedades, sino también por desplegar metáforas y significados que tematizan la preocupación acerca de la destrucción de la vida humana tanto a nivel biológico como socio-cultural.

El caos y el colapso social a raíz de una crisis epidémica ha sido un tema recurrente en la literatura, en el que, de acuerdo a René Girard (1974), la otrorización o victimización del otro se ha usado como mecanismo de “purga catártica” (p. 842). En muchos casos, la culpabilidad ha recaído en la figura del inmigrante, del extranjero o en otras geografías que no son las nacionales. Tal es el caso de la novela *El diario de la peste* de Daniel Defoe publicado en 1722, un relato acerca de una plaga que azota Londres en 1665. En dicho texto, se culpa a los habitantes de otras latitudes del estallido sanitario. Se cree que la peste ha sido traída desde Italia, o probablemente desde España, entre algunas mercancías llegadas desde Turquía. Ni siquiera hay certeza acerca del origen, pero los mecanismos de expiación recaen en el ente extranjero. Un caso similar es el relato apocalíptico de Mary Shelley (2021) *El último hombre*, de 1826, que describe el exterminio gradual de los seres humanos en un mundo futuro a finales del siglo XXI como resultado de una plaga. En la novela, la pandemia se origina en Oriente y azota finalmente Inglaterra que, en un principio, era una geografía segura. El hecho de describir la aniquilación de la humanidad por una pandemia generada en un estado extranjero se establece como un medio para conceptualizar la otredad geográfica. En una línea similar se encuentra *El extranjero de 1854*, una novela del autor griego Emmanuel Lycoudis publicada en 1855 (en Poulakou-Rebelakou et al., 2019). La novela ficcionaliza una epidemia de cólera en Atenas del siglo XIX y ya desde el título se anuncia que la figura del extranjero va a tener un estatuto central. Precisamente, el sujeto migrante, aunque no identificado con una nacionalidad específica, se asume como culpable de traer consigo el virus a la capital griega.

A pesar de ser un tema o motivo en la ficción de pestes, la crítica literaria no se ha centrado en el estudio de la figura de la otredad extranjera. Sin embargo, encontramos antecedentes que analizan este género desde su estatuto como representación social y simbólica de las epidemias. En “The Plague in Literature and Myth”, Girard (1974) retrata este tipo de literatura a partir de una uniformidad curiosa en el tratamiento de la crisis: siempre aflora un estado de desequilibrio y confusión. Aparecen elementos temáticos que representan formas de crisis del vínculo social, amenazando los límites, las jerarquías y las diferencias que aseguran la estabilidad dentro de la sociedad. En el mismo sentido, Cynthia Davis (2002), en “Contagion as Metaphor”, señala la textura simbólica de la literatura de epidemias: plagas, virus y pestes se enriquecen de significados y se convierten en construcciones textuales metafóricas de un estado de crisis social. En el estudio *Legacies of Plague in Literature, Theory and Film*, Jennifer Cooke (2009) concluye que la metáfora del cuerpo es la más recurrente, y convierte a un estado, nación o individuo en un organismo que puede ser etiquetado como enfermo o sano, transformándolo así, junto con la peste, en un vector conveniente para la retórica política y social. Rebecca Totaro y Ernest Gilman (2010), en *Representing the Plague in Early Modern England*, reconocen la literatura de epidemias como un universo emblemático en el que las plagas y las medidas que las combaten se usan como analogía de los efectos de regímenes totalitarios y dictatoriales. Margaret Healy (2001) en *Fictions of Disease: Bodies, Plagues and Politics*, concluye que la literatura de epidemias inscribe tensiones sociales y que la plaga viene a representar el horror último, aquel de la desintegración del individuo y de la sociedad (p. 63). Estas ideas de decadencia social son también exploradas por Elena Yrygoyen (2020) en “Con la fuerza de lo real. Pandemia, relato y ficción en época de coronavirus”. En su ensayo, Yrygoyen reflexiona sobre algunas ficciones que hacen frente al metarrelato del neoliberalismo y que ponen énfasis en cómo el desgaste y la extrema explotación a la que se ha sometido a la Tierra ha facilitado la propagación del virus, cómo el mercado abandonado a los ciudadanos en épocas de pandemia y cómo el individuo por sí solo es profundamente vulnerable.

En general, los textos revisados funcionan como precursores teóricos de nuestro estudio, ya que indagan en el escenario ficcional de las epidemias como una arena simbólica de los desequilibrios humanos, sociales y políticos. Nuestro análisis sigue una línea similar al proponer la lectura de dos textos, “The Wuhan I Know” y “You Clap for Me Now”, en los que la sociedad pandémica otroriza al inmigrante de minorías etno-raciales, dejando

al descubierto una profunda fractura en los discursos multiculturalistas del mundo poscolonial.

CORONAVIRUS Y SINOFOBIA EN UNA NARRATIVA DEL YO: “THE WUHAN I KNOW”

Escritora, gestora de productos y artista de cómics, Laura Gao nació en Wuhan (China) y a los 3 años de edad se mudó con su familia a los EE.UU., en donde reside desde entonces. En marzo de 2020, durante la pandemia por covid-19, Gao publicó una memoria gráfica denominada “The Wuhan I know” a poco tiempo de que su ciudad natal ocupara los titulares alrededor del mundo como la geografía “culpable” de la pandemia. El cómic, publicado originalmente en el sitio web de la artista, se hizo viral a través de Instagram, Twitter y Facebook. Tal fue su éxito y la respuesta de apoyo global hacia la comunidad wuhanesa que se suscitó a través de las redes sociales, que en julio de 2020, la editorial HarperCollins adquirió los derechos de la historieta y ofreció a Gao enmarcarla y extenderla en una novela gráfica, titulada *Messy Roots. A Graphic Memoir of a Wuhanese American* (2022), *Raíces enredadas. Una memoria gráfica de una wuhanesa-estadounidense* (trad. propia).

En “The Wuhan I Know” se percibe la voz de la otredad; una voz, que en primera persona, intenta desestereotipar una ciudad y sus habitantes, de los cuales la narradora es parte. Es un breve cómic autobiográfico narrado desde los márgenes, tanto desde el género que se elige para escribir, como desde el lugar sociocultural desde el que escribe la autora. Como producción artístico-literaria se ubica en la frontera de los géneros canónicos: la narrativa de Gao es una memoria gráfica, género que no es contemplado por el aparato crítico duro como parte del universo literario canónico, sino catalogado como un subproducto cultural. Perspectivas críticas más recientes, como las de David Herman (2002), Lisa El Refaie (2012), Hillary Chute (2010), Michael Chaney (2011) y Andrew Kunka (2017) consideran la autobiografía gráfica como un novedoso artefacto artístico-literario, que a partir de la discursividad cruzada entre imagen y palabra, construye una genuina idiosincrasia híbrida tanto desde la arena literaria como desde las artes visuales. La autobiografía gráfica, también llamada *memoir* gráfico (Herman, 2011), autográfico (Whitlock, 2006) o cómic autobiográfico (Beaty, 2007), imbrica modos textuales visuales y verbales que construyen una narrativa del yo. A diferencia de las más extensas novelas gráficas, los

autográficos ciñen su relato a un momento o episodio particularmente significativo de la vida de alguien.

En el ámbito de la crítica literaria, el surgimiento del paradigma transmoderno ha desafiado suposiciones estancas no solamente acerca de las formas que puede adoptar la autobiografía, sino también acerca de quién puede legítimamente escribir relatos autobiográficos. Dicho género surge como un medio reservado casi exclusivamente para las voces masculinas, sobre todo cuando logra reconocimiento en el siglo XVII. A partir de entonces, los debates académicos sobre la autobiografía se concentraron en textos de “grandes hombres” como San Agustín, Rousseau o Wordsworth y recurrieron a las nociones esencialistas de un yo único, autónomo, racional y coherente (El Refaie, 2012, p. 17). Actualmente, la autobiografía se ha transformado en una herramienta escrituraria para que grupos minoritarios puedan expresar sus voces y contar sus experiencias. Para Geoffrey Hartman (2002, p. 10), el crecimiento de la literatura autobiográfica en las últimas décadas puede vincularse con las influencias disruptivas de la creciente movilidad, ya que para contar sus historias de vida muchas personas se inspiran en las experiencias del desplazamiento o de las diásporas, o en el hecho de vivir en una cultura diferente. Hillary Chute (2010) destaca la importancia de las autobiografías gráficas escritas por mujeres, y observa que un rasgo común es que dichas narrativas se anclan de formas diferentes en la historia traumática y la memoria. Son novelas gráficas que insisten en la importancia de prácticas textuales innovadoras para poder representar el trauma de forma productiva y ética. Por esta razón, la narrativa gráfica, investida de la ética del testimonio, asume lo que Hillary Chute denomina como el riesgo de la representación. “The Wuhan I know” claramente se posiciona en el área descrita por Hartman y por Chute, ya que es un texto explícitamente dialógico que incorpora las voces y perspectivas de una identidad-otra femenina. Gao, como sujeto de la diáspora asiática, escribe desde los márgenes de la cultura hegemónica de acogida (EE.UU.) y elige el género autobiografía gráfica para configurar una inscripción social e histórica del yo en la época de la crisis del covid-19. Por lo tanto, su cómic opta por el riesgo de la representación ética y política: narra el recuerdo traumático de ser una wuhanesa en Texas y la experiencia de ser objeto de la sinofobia en la pandemia.

“The Wuhan I know” se espacializa por medio de una serie de paneles verticales continuos en los que Gao combina fotografías de su vida, dibujos y textos verbales. La narrativa se ordena desde arriba hacia abajo, subvirtiendo el “código de hierro” de izquierda a derecha descrito por Óscar

Masotta (1970, p. 204) para las narrativas gráficas, ya que al ser escrito y publicado para el espacio digital, este autográfico demanda otro recorrido de lectura a modo de secuenciación vertical. Así, el texto se amolda al movimiento de la pantalla, ya sea en una computadora o en un celular, de arriba hacia abajo. El título del cómic se posiciona antitéticamente con el discurso mediático viralizado durante la pandemia: la narradora anuncia que va a mostrar el Wuhan que “ella” conoce, desde una perspectiva subjetivo-experiencial. A partir del título, entonces, se establece un contraste entre el Wuhan estereotipado que subyace en el imaginario de la pandemia y el Wuhan que se construirá mediante la narración, con un punto de vista protagonista.

En un primer panel, la identidad cultural irrumpe por medio de dos imágenes: dos fotos de Gao y su familia, en 1985 y 2005, en la Torre de la Grulla Amarilla en Wuhan. Los sujetos, de rasgos étnicos orientales, tienen como paisaje de fondo la forma arquitectónica de la torre, que revela líneas típicas de una estética china milenaria. En términos del punto de vista, las fotografías posicionan al lector en el lugar del fotógrafo, quien ha inmortalizado el momento familiar en un lugar culturalmente simbólico de Wuhan. Eco (1984) define este tipo de estrategia como el uso de la “mirada subjetiva”, a través de la cual los objetos y las personas en la foto se circunscriben al punto de vista de quien la tomó, transportando al lector al cronotopo de origen de la imagen. El lector, que también es espectador, ocupa la misma posición que el sujeto creador de la imagen, el fotógrafo. Así, el lector se encuentra mirando una fotografía en la que al mismo tiempo los sujetos fotografiados (wuhaneses) lo están mirando a él. Se produce una confrontación de miradas: los ojos del lector encuentran la mirada del otro, y dicho juego favorece un proceso de identificación. Además, la inclusión de las fotos aporta una connotación adicional: tales elementos de la realidad generan un anclaje del cómic con el mundo empírico; la narradora “documenta” su ciudad natal a partir de elementos archivísticos que se vinculan con su memoria y con su pasado familiar. De acuerdo a Marianne Hirsch (citada por Chaney, 2011, p. 23), las fotografías, en su perdurable conexión umbilical con la vida, son precisamente el medio que conecta la memoria de la primera y de la segunda generación. Las fotos de Gao simbolizan el lazo umbilical con Wuhan, a través de la historia de su madre y de su propia historia. En este sentido, las fotografías como lugares de la memoria, refuerzan el vínculo construido a lo largo de dos generaciones de la familia Gao con la tierra madre.

Asimismo, la incorporación de la fotografía en la que aparece la propia autora del cómic lleva a cuestionarnos el asunto de la construcción del yo en esta narrativa gráfica. El concepto de la focalización en cómics, definido por Kunka (2017, p. 61) como la conciencia a través de la cual se filtra la narrativa, es de relevancia para definir cómo se configura la voz de la enunciación. Siguiendo los modos de construcción propuestos por Rocco Versaci (como se citó en Kunka, 2017) observamos que Gao utiliza fundamentalmente la narración directa, los cuadros de texto y de diálogo, y un alter ego.

La narración directa como modo de focalización en “The Wuhan I Know” conlleva una función verbal, es decir, lo que Gao decide incorporar a través del lenguaje como parte de la diégesis. Pero al mismo tiempo, la autora imprime un carácter visual a los elementos verbales, ya que selecciona una tipografía particular que logra un determinado efecto mimético. En un segundo panel del cómic, el yo comienza con un breve relato de sus datos biográficos: “I was born in Wuhan, China. When I was three, my family settled in a small town in Texas ...” (Gao, 2020)¹. Aquí, la narración adopta una tipografía manuscrita, de rasgos casuales, que genera una sensación de intimidad del relato. Tomando a Spiegelman, Chute (2010, p. 9) señala que la escritura a mano en el cómic es lo más parecido a tener una copia del diario íntimo del escritor; es la marca subjetiva del cuerpo que se plasma directamente en la página. La narración manuscrita de Gao, que dominará el resto del cómic, y que contrasta con la despersonalizada tipografía romana del epígrafe de las fotos, tiende un puente mucho más inmediato e íntimo con el lector y apela a su empatía.

El yo se construye también, mediante la incorporación de un alter ego visual de la autora. Para Versaci (citado por Kunka, 2017, p. 61), el uso de este recurso permite a los autobiógrafos gráficos comunicarle al lector que la narrativa es una memoria en contraposición a una ficción. En el cómic de Gao, la representación autorial es doble: por medio de la fotografía del comienzo del cómic y luego mediante su fiel caricaturización. Es evidente que la intención de Gao es acentuar una unificación de la pluralidad del yo narrador autobiográfico, intención que Chaney (2011) describe como la inscripción de la experiencia autobiográfica por medio de la ruptura del pacto ficcional. Es decir, al espejar su imagen mediante su fotografía y mediante su avatar, se reduce la divergencia entre el yo de la vida real (la autora), el yo narrador (quien relata), y el yo experiencial (sobre quien se

¹ “Nací en Wuhan, China. Cuando tenía tres años, mi familia se estableció en un pequeño pueblo en Tejas” (trad. propia).

relata). El efecto logrado es un yo que se presenta más cercano a la realidad empírica y que narra eventos más reales que ficcionales.

La primera caricaturización de la voz narrativa que se nos presenta en el cómic es un autorretrato de Gao-niña. De forma mimética, el autorretrato comunica sus sentimientos de otredad y no-pertenencia cultural: un rostro oriental con rasgos de incomodidad (vergüenza, leve rubor en las mejillas, tristeza). El lenguaje corporal de la imagen comunica la perturbación de la niña: los ojos miran hacia un costado en búsqueda de una vía de escape y la mano izquierda sostiene el codo del brazo derecho, que permanece recto al costado del cuerpo, en señal de sumisión y/o rechazo. La caricatura de Gao deviene un elemento iconográfico con rasgos canónicos asociados a las culturas orientales reconocibles por el lector: ojos rasgados, pelo negro y de un lacio brillante. El panel introduce además una función interlocutoria, que aporta nuevos elementos conceptuales a través del diálogo. Aparece una Laura Gao rodeada de globos que interpelan la invisibilidad de su lugar de origen y que la circunscriben de manera asfixiante: “Woo-huh?”, “Is that where (other asian kid in class) is from?” (Gao, 2020)². Finalmente Gao claudica y responde, “Forget it, it’s nowhere” (Gao, 2020)³, pero el globo que materializa su respuesta aparece aislado, desprendido del interrogatorio anterior. El mensaje tiene voz, pero no tiene rostro. El “acoso” sobre Gao presentado en el plano anterior hace que la imagen de la narradora, la identidad interrogada, desaparezca y solo permanezca su voz resignada.

Wuhan se ha representado hasta ahora a partir del recuerdo de la niñez del yo. Para Chute (2010, p. 10), las imágenes de los cómics aparecen en fragmentos al igual que en la memoria y, dicha fragmentación, es en particular una característica destacada de la memoria traumática. La escena de la niñez de Gao se evoca como un recuerdo que ha generado una crisis identitaria en cuanto al sentimiento de integración del yo en una cultura que no es la propia. La voz narradora y su tierra natal aparecen en oposición al espacio del “yo colectivo” (Texas) y la crisis deviene del sentirse un “otro geográfico” (Staszak, 2012): el *aquí* es habitado por la cultura hegemónica, y el *allá* alberga a los parias, los diferentes y los desconocidos.

La tensión del recuerdo traumático de la niñez cede el paso a una nueva temporalidad: la pandemia por coronavirus. La invisibilidad de Wuhan enclavada en la memoria de Gao deviene “But now, it’s on everyone’s map” (Pero ahora está en todos los mapas (Gao, 2020, trad. propia)). La imagen

² Woo-huh?, ¿De ahí es el otro chico asiático de la clase? (trad. propia)

³ Olvidenlo. No queda en ninguna parte (trad. propia).

de una ciudad estadounidense, identificable por el icónico taxi amarillo, se convierte en el ambiente que escenifica el discurso viralizado sobre Wuhan como “culpable” de la pandemia. El titular de un diario expresa “Wuhan virus: why you should be scared” (Virus de Wuhan: por qué hay que temerle (trad. propia)), el cartel de un taxi muestra la leyenda “Wuhan deaths in 1000s” (Miles de muertes en Wuhan (trad. propia)) y un celular proyecta una noticia sobre “Wuhan’s uncivilized diets” (las dietas incivilizadas de Wuhan, (Gao, 2020, trad. propia)). En esta imagen, la focalización del yo se realiza a partir de la “ocularización”, es decir, de la perspectiva visual a través de la cual vemos el desarrollo de lo narrado (Kunka, 2017). El lector adopta el punto de vista de Gao, quien observa como participante lo que ocurre a su alrededor en la ciudad. Nuevamente, a partir de este recurso visual se logra un mayor involucramiento del lector, al compartir el mismo espacio del yo narrador. El punto de vista de la imagen permite, además, observar la viralización de los discursos sinofóbicos de la pandemia. A pesar de la economía del lenguaje, la imagen narra de manera contundente cómo la otredad wuhanesa se construye discursivamente como peligrosa, incivilizada, contaminante, o como indican Silvia Duschatzky y Carlos Skliar (2001, p. 188) “el otro como fuente de todo mal”.

La otrorización de Wuhan y sus habitantes como culpables de la pandemia adquiere una vinculación directa con el yo en el panel siguiente. Se nos presenta una imagen espejo del primer autorretrato de Gao-niña, pero esta vez, es la imagen de Gao-joven/adulta en el presente pandémico. El autorretrato espeja la misma postura corporal, igualmente circunscripta por los acosadores globos de diálogo que transmiten un claro mensaje acusatorio: “Don’t bring your Wuhan germs near me!” (“¡No traigas tus virus wuhaneses cerca de mí! (trad. propia)), “Y’all deserve it for eating weird stuff!” (“¡Todos ustedes se lo merecen por comer cosas raras! (trad. propia)), (Gao, 2020). La imagen de la narradora traduce la densidad psicológica del personaje a la mímesis gráfica mediante la simplicidad de las líneas (recurso que Eco (1984) denomina “estilización psicológica” (p. 165)) proyectándose en el rostro de Gao una mezcla de hartazgo, tristeza y timidez. El color gris del fondo contribuye a acentuar la atmósfera sombría del panel cuya conceptualización ideológica es claramente la circunscripción y el asecho de la narradora por parte del discurso discriminatorio de un contexto cultural prejuicioso.

El cómic ha ido construyendo progresivamente la invisibilidad identitaria y la discriminación hacia Gao: cuando niña y luego en su adultez. Dicha progresión llega a un punto de ruptura por medio de una firme alocución

“I’m done hiding away this time” (“Ya no me escondo más esta vez”) (Gao, 2020, trad. propia). Desde el punto de vista gráfico, hay una transición en el cómic desde la densidad conceptual de los paneles anteriores demarcados por el color gris, que se degrada ahora hasta llegar al color blanco en los paneles siguientes, en los que la narradora comienza su “reconstrucción” visual y discursiva de Wuhan. El paso progresivo del fondo gris al blanco acompaña además un cambio de estado mental: el yo, que en el panel anterior parecía estar a punto de sucumbir, en términos foucaultianos al poder de coacción interna (Foucault, 2000), logra sobreponerse. Gao hace escuchar su voz “(...) in the midst of all this panic, loss and finger-pointing (...) I want to shine light on the beauty of my wuhanese people and their rich culture & history” (Gao, 2020)⁴. En este punto queda claro que el cómic autobiográfico asume una función ineludible de representación de la identidad del yo y del colectivo cultural del que forma parte. Al hablar sobre Wuhan, Gao participa en el acto de representarlo, es decir, participa en el acto de construcción de su posición de sujeto-lugar.

El resto del cómic muestra la representación de Gao acerca de Wuhan. Nos preguntamos entonces ¿Qué aspectos de su tierra natal decide cartografiar en su narrativa y por qué? Una primera sección, “The Facts” (“Datos”), da cuenta de información relativamente objetiva (ubicación geográfica, actividades comerciales, población) que permite construir una posicionalidad empírica. “History and Landmarks” (“Historia y lugares emblemáticos”) narra breves episodios históricos y describe hitos arquitectónicos hasta llegar a la conformación del Wuhan moderno. El hecho de recurrir a la historia le permite a Gao proyectar una identidad cultural en todas sus dimensiones, mostrando que los wuhaneses tienen un pasado común y una ancestralidad compartida. Hall denomina a esta dimensión como “un verdadero sí mismo colectivo” (1999, p. 349), que se construye a través del acto de recontar el pasado mediante la memoria. No es casual que el último aspecto idiosincrático que Gao elige en su representación de Wuhan sea la comida; esta última sección deconstruye la acusación pública “Wuhan’s uncivilized diets to blame for new virus” (“Las incivilizadas dietas de Wuhan son culpables del nuevo virus” (trad. propia)) (Gao, 2020), presentada como titular de un diario en los paneles anteriores. El estereotipo de la dieta wuhanesa, calificada en el cómic como “weird”, “unhealthy” y “uncivilized” (“rara, insalubre e incivilizada”) por

⁴ “[...] en medio de todo este pánico, pérdida y señalamiento [...] quiero iluminar la belleza de mi pueblo wuhanés y su rica cultura e historia” (trad. propia).

la voz mistificadora de Occidente, se desorientaliza mediante imágenes de colores vibrantes y descripciones que la presentan como “unrivaled” (“inigualable”). Se construye además un entramado de interculturalidad mediante la hibridación escrituraria: las descripciones en inglés interactúan con el nombre de los platos escrito en lengua china. Dichos signos, que aunque probablemente indescifrables lingüísticamente para muchos lectores, construyen sin embargo una práctica significativa al transmitir en clave un sentido de identidad cultural. Algo similar ocurre al finalizar el cómic: la narradora, desde su lugar de la diáspora asiática, finaliza con una frase en chino “加油武汉!” (¡Adelante Wuhan!) (Gao, 2020). El signo deviene aquí un recurso de resistencia y de identidad cultural.

Al humanizar y dar una dimensión identitaria a su ciudad natal, la autobiografía gráfica de Gao se contrapone a la retórica racista de los regímenes dominantes de representación que surgieron durante la pandemia, una retórica neo-orientalista en términos de la teoría de Said (1978). Así, en el contexto de la crisis pandémica por covid-19, “The Wuhan I Know” adquiere saliencia epistémica en un continuum de discursos discriminatorios que intenta deconstruir.

POESÍA, INMIGRACIÓN Y PANDEMIA: “YOU CLAP FOR ME NOW”

La palabra poética es una forma de arte que siempre ha sido un recurso en tiempos de crisis. El escritor irlandés Padraig Ó Tuama (2020) señala que “la poesía no está necesariamente interesada en contar toda la historia. La lírica está realmente interesada en detenerse en pequeños momentos y contar la historia de ese momento” (párr. 3, trad. propia). Durante la cuarentena por coronavirus, la poesía que surgió durante el confinamiento ciertamente se inspiró en pequeñas experiencias, situaciones, ideas, sujetos o pensamientos gatillados por la desmesurada y hercúlea crisis. “You Clap for Me Now” es un poema del escritor, director de contenido e ilustrador británico Darren Smith, inspirado en la injusta situación de los trabajadores esenciales de minorías étnicas de Gran Bretaña durante la pandemia.

La idea del poema surgió cuando Darren Smith entrevistó a la Sra. Imbuldeniya, enfermera inmigrante de Sri Lanka con más de 40 años en el sistema de salud británico, como víctima del escándalo Windrush. En 1948, el barco Empire Windrush transportó al Reino Unido a más de 500 inmigrantes del Commonwealth después de la Segunda Guerra Mundial. Dicha generación de inmigrantes tuvo un rol significativo en la reconstrucción de

posguerra. En 2017, la ministra del interior Theresa May ordenó la destrucción de la documentación probatoria del desembarco para no reconocer a dichos inmigrantes ni a su descendencia como ciudadanos británicos y poder así deportarlos. El escándalo dejó al descubierto una profunda grieta en la narrativa inglesa acerca del multiculturalismo y un resurgimiento de sentimientos xenofóbicos hacia migrantes. Durante la pandemia, Darren Smith (cuya ascendencia es anglosajona) escribió el poema inspirado por la injusta situación a la que nuevamente fueron expuestos los trabajadores esenciales, en su mayoría de minorías étnicas. Junto con su colega Sachini Imbuldeniya, directora creativa e hija de la enfermera entrevistada, produjeron un breve cortometraje en el que cada verso es recitado por un inmigrante, trabajador de primera línea. El conmovedor video se viralizó durante el período de confinamiento de la pandemia a través de internet y de redes sociales.

El título del poema, “You Clap for Me Now”, hace referencia al aplauso público que, no solo en Gran Bretaña, sino en muchos otros países del mundo se dedicó a los trabajadores esenciales que expusieron sus cuerpos asistiendo a trabajar durante la cuarentena para atender y abastecer al resto de la sociedad. El yo lírico es uno de dichos trabajadores, que claramente se dirige, desde su otredad étnica y social, a la cultura hegemónica y mayoritaria. El título mismo del poema implica la falta de reconocimiento que dichas minorías han recibido a lo largo de la historia, y sobre todo a partir del Brexit, del escándalo Windrush y de la política medioambiental hostil del Gobierno británico desde 2012⁵, destacando con cierta ironía que el aplauso llega finalmente “ahora” en la tanática crisis pandémica.

El poema recoge toda la retórica del odio dirigida a los inmigrantes a lo largo de la historia colonialista de Gran Bretaña y la pone en paralelo con la situación crítica de la pandemia por coronavirus. Para comprender el paralelismo que el poema establece entre el virus y el inmigrante, recurrimos a la conceptualización de Nelly Rueda y Mariela Montes (2016), quienes parten del supuesto teórico de que el lenguaje metafórico construye y reproduce marcos cognitivos y sociales para leer e interpretar la realidad. El lenguaje metafórico actúa como plataforma de pensamiento para aprehender la realidad, y es al mismo tiempo, un marco de percepción que colabora en la construcción de la visión del mundo; por lo tanto, la metáfora no es solo un procedimiento cognitivo, sino también, y fundamentalmente, ideológico.

⁵ Un conjunto de medidas administrativas y legislativas destinadas a dificultar al máximo la permanencia en el Reino Unido de los extranjeros sin permiso de residencia, con la esperanza de que abandonen el país de manera voluntaria.

“You Clap for Me Now” comienza con una nota de ambigüedad que alude tanto al coronavirus como al inmigrante, mediante construcciones catafóricas:

So it's finally happened
That thing you were afraid of
Something's come from overseas
And taken your jobs⁶.

La “cosa” temida por la sociedad arriba desde el extranjero y se apodera de los trabajos de los ciudadanos. Tanto el virus como los inmigrantes son actores foráneos que irrumpen en la comunidad, causan temor y desasosiego al desestabilizar el orden “apoderándose” de los empleos de la gente; el virus, al imposibilitar la libre circulación y afectar la salud individual y social, y el inmigrante, al ocupar el lugar del ciudadano nacional. Elocuentemente, George Simmel (1977) señala que, en el imaginario de lo nacional, el extranjero “no es el que viene hoy y se va mañana, es el que viene hoy y se queda mañana”, el que “se ha fijado dentro de un determinado círculo espacial (...) pero su posición dentro de él depende esencialmente de no pertenecer a él desde siempre, de que trae al círculo cualidades que no proceden ni pueden proceder del círculo” (1977, p. 716). La mismidad nacional percibe al extranjero como “un lejano que está próximo” (p. 716) capaz de desestabilizar el orden socio-cultural logrado y deseado. En la primera estrofa del poema, la metáfora del virus como inmigrante implica no solo una amenaza que llega desde el exterior y se vuelve local, sino también un tipo de agencia que es parasitaria, multiplicadora y nociva.

La indeterminación semántica encuentra su referente en la segunda estrofa, que explícitamente revela el infame agente como “a dirty disease” (“una sucia enfermedad”):

Made it unsafe to walk the streets
Kept you trapped in your home
A dirty disease
Your proud nation gone⁷.

⁶ Así que finalmente pasó/ Esa cosa a la que tanto temían/ Algo vino del extranjero/ Y les quitó los trabajos (trad. propia).

⁷ Hizo inseguras las calles/ Te mantuvo atrapado en casa/ Una sucia enfermedad/ El fin de tu orgullosa nación (trad. propia).

Sin embargo, tal construcción trópica parecería transmitir un doble significado o “referencia dual” en términos de Rueda y Montes (2016, p. 21): uno literal, que hace referencia al coronavirus, y otro metafórico, que alude al inmigrante como enfermedad. Dicha metáfora actúa como plataforma de pensamiento y transmite el marco de percepción mediante el cual el yo poético aprehende la realidad de la que es parte. La metáfora del inmigrante como enfermedad, que surge de la sociedad británica, adquiere un fuerte poder simbólico. Según Pierre Bourdieu (2000), “todo poder de violencia simbólica, o sea, todo poder que logra imponer significados e imponerlos como legítimos disimulando las relaciones de fuerza en que se funda su propia fuerza, añade su fuerza propia, propiamente simbólica, a esas relaciones de fuerza” (p. 44). En el poema, la categorización metafórica del inmigrante como una enfermedad impone y disimula un posicionamiento cultural específico de deshumanización del extranjero. Además, mediante una declaración que es tanto social como política, “your proud nation gone” (“el fin de tu orgullosa nación”) (verso 8), la enfermedad aludida se presenta como responsable del daño causado al orgullo y a la seguridad nacional. El dominio abstracto del sentimiento comunal británico es atacado en simultáneo por el virus y el extranjero. Aunque férreamente sostenida por sus draconianas políticas anti-migratorias, la nación se ha visto atacada por ambas formas de agencia: el virus, perteneciente al campo de transición entre lo vivo y lo inerte, y el extranjero, que aunque humano, se jerarquiza en un nivel infra al deshumanizarlo en el plano metafórico.

El yo poético se torna comunal mediante cuatro voces que se unen en una sucesión paralelística en la tercera estrofa:

But not me.
Or me.
Or me.
Or me⁸.
No, you clap for me now
You cheer as I toil
Bringing food for your family
Bringing food from your soil⁹.

⁸ Pero no soy yo/ Ni yo/ Ni yo/ Ni yo (trad. propia).

⁹ No, ahora me aplaudes/ Celebras mientras me esfuerzo/ Llevando alimento a tu familia/ Llevando alimento de tu suelo (trad. propia).

Propping up your hospitals
Not some foreign invader
Delivery driver
Teacher
Life saver¹⁰.

El énfasis está dado por la epífora “me” (“yo”) que resuena con un fuerte ímpetu identitario: es la voz del inmigrante que construye, a partir de solo una palabra, un acto de representación y posicionamiento. Dicha primera estrofa, simple en cuanto a estructura y lenguaje, con un ritmo casi monosilábico, impone una potente ruptura con los significados comunicados anteriormente y que representan la visión xenofóbica del nacionalismo inglés. No es el extranjero el responsable de la herida en el orgullo nacional, ni quien ha convertido a la nación en un lugar inseguro, manteniendo a los ciudadanos atrapados en sus hogares. El responsable es el virus. A partir de dicho quiebre, el yo poético se presenta como la otredad a quien irónicamente la sociedad ahora aplaude: “No, you clap for me now/ You cheer as I toil” (“No, ahora me aplaudes/ Celebras mientras me esfuerzo” (trad. propia), (versos 13, 14). La metáfora del inmigrante como virus se desvanece y colapsa categóricamente. La denuncia del yo lírico es rotunda: mientras los ciudadanos ingleses aplauden desde la seguridad de sus casas, es el inmigrante quien los sostiene mediante su fuerza de trabajo, exponiéndose al entorno virulento. El lenguaje connotativo se abandona y la realidad social del poema en relación con la crisis pandémica se construye ahora a partir del lenguaje denotativo, que a lo largo de la cuarta y quinta estrofas, da nombre al trabajo y al esfuerzo de la otredad extranjera: cultivadores, repartidores de alimentos, asistentes de salud, conductores, maestros.

Una vez que la representación identitaria del extranjero se ha posicionado como favorecedora del orden socio-cultural, el yo poético apela a la solidaridad del ciudadano nacional en la sexta estrofa:

Don't say “go home”
Don't say “not here”
You know how it feels for home to be a prison
You know how it feels to live in fear¹¹.

¹⁰ Sosteniendo tus hospitales/ No soy un invasor extranjero/ Soy repartidor/ Maestro/ Salvavidas (trad. propia).

¹¹ No digas “vete a casa” / No digas “aquí no” / Sabes cómo se siente que el hogar sea una prisión/ Sabes cómo se siente vivir con temor (trad. propia).

Para lograr empatía, se recurre al plano ético de la igualdad, ya que ambas identidades comparten ahora experiencias y vivencias similares causadas tanto por la pandemia como por la vida pre-migración. La metáfora del hogar como prisión proyecta sus significados en un doble nivel experiencial: uno, intensamente personal y subjetivo, del yo y la familia, y otro de identificación colectiva, de la cultura y de la nación. El hogar como prisión es entonces tanto el lugar de origen del inmigrante que ha significado en muchos casos un presidio económico, ideológico, político o incluso físico, como el hogar de la sociedad de acogida, que adquiere una nueva posicionalidad para el ciudadano nacional durante la pandemia, como un lugar de confinamiento obligado para resguardo del virus.

Para lograr un reconocimiento socio-cultural y de justicia social, además de apelar a las experiencias comunes, la voz inmigrante recurre al ejercicio de la memoria del ciudadano nacional en la séptima y octava estrofas del poema:

So you clap for me now
All this love you are bringing
But don't forget when it's no longer quiet
Don't forget when you can no longer hear the birds singing¹²
Or see clearer waters
That I crossed for you
To make lives filled with peace
And bring peace to your life too¹³.

En la petición de no olvidar el rol que el inmigrante tuvo en la pandemia, el yo poético alude a una realidad futura, post-pandémica, que se imagina como el retorno a un mundo caótico, contaminado, del que la naturaleza se ausenta a causa de la acción del ser humano. Pero también en esa nueva normalidad está latente el riesgo de que las actitudes xenofóbicas antimigratorias recrudezcan y el rol del trabajador de primera línea quede convenientemente en el olvido. Darren Smith, en una entrevista para el diario *The Guardian* (Marsh, 2020), señala dicho aspecto como la inspiración que lo movilizó a escribir el poema; el hecho de que la sociedad inglesa reconociera la labor de los inmigrantes en la pandemia a través del aplauso,

¹² Así que ahora me aplaudes/ Todo este amor que hoy demuestras/ Pero no lo olvides cuando ya no haya silencio/ No lo olvides cuando ya no puedas escuchar el canto de las aves. (trad. propia)

¹³ O ya no veas las aguas más claras/ Que yo crucé por ti/ Para que la vida se llene de paz/ Y para traer paz a tu vida también (trad. propia).

[...] parecía ser uno de los pocos destellos de luz durante un momento difícil y estresante, así que quería celebrar ese cambio. Pero al mismo tiempo, para recordarle a la gente que no nos deje volver a las viejas formas de división y odio una vez que salgamos del encierro (párrafo 13).

Apelar a la memoria social supone, de acuerdo a Kuri Pineda (2017, p. 11), aludir a un proceso en el que se condensa historicidad, tiempo, espacio, relaciones sociales, poder, subjetividad, conflicto y, por supuesto, transformación y permanencia. La economía de la petición del yo lírico recurre a las dimensiones de cambio y estabilidad en la memoria social; se reclama una representación sostenida de la labor de los inmigrantes en el recuerdo, pero que lleve a un estado de equilibrio y justicia social en la nueva normalidad. En esta dinámica memorística, el yo denuncia el sacrificio pacífico del extranjero que remite a dos temporalidades diferentes: cuando arribó al Reino Unido buscando una vida mejor y durante la pandemia proporcionando bienes y servicios esenciales. Historia y memoria se transforman en instrumentos que no solo tienen una función retrospectiva en el poema, es decir, la de no olvidar el pasado, sino que también comportan una dimensión prospectiva, y si se quiere utópica, al apelar al recuerdo para modificar la realidad social del futuro.

“You Clap for Me Now” construye un marco social en el que la figura del extranjero, a través de la voz poética, se ha ido develando a partir de una plataforma metafórica compartida con el virus pandémico, para luego separarse de las connotaciones negativas y deconstruirlas. Al final del poema, el yo lírico convoca a todos los inmigrantes a una común unión:

Come all you Gretas
You Malalas
You immigrants
See what we have learned¹⁴.
It only takes the smallest thing
To change the world¹⁵.

A través de una sinécdoque de la otredad y de la diversidad cultural se convoca a la unión de toda la comunidad de minorías étnicas que trabajaron en primera línea en la pandemia. “You Clap for Me Now” finali-

¹⁴ Vengan todas las Gretas/ Ustedes Malalas/ Ustedes inmigrantes/ Vean lo que hemos aprendido (trad. propia).

¹⁵ Solo se necesita lo más pequeño/ Para cambiar el mundo (trad. propia).

za con dos versos cuya interpretación surge a partir de los dos planos de significación construidos hasta ahora, el del virus y el del inmigrante. El aprendizaje de que solo se necesita lo más pequeño para cambiar el mundo, deviene una declaración casi paradójica que parte de una indeterminación deliberadamente reflexiva: ¿Es el virus, que como agente diminuto, tuvo el titánico poder para cambiar el orden mundial? ¿Es el inmigrante, una otredad percibida como insignificante, que con su esfuerzo y trabajo pudo transformar el mundo en pandemia? ¿Son también las pequeñas acciones y reconocimientos los que pueden modificar por completo una sociedad? El poema nos invita a escudriñar bajo la superficie de la crisis pandémica y atender a una de las complejas y más injustas situaciones que irrumpieron a partir de dicho contexto: la realidad de una de las tantas otredades poscoloniales, los trabajadores inmigrantes.

CONCLUSIONES

Entre los retos poscoloniales que develó la pandemia por covid-19 se encuentran el racismo y la desigualdad de las minorías étnico-raciales. Aunque la xenofobia, la búsqueda de chivos expiatorios y la otrorización siempre han sido una consecuencia generalizada de las pandemias a lo largo de la historia, resulta especialmente sorprendente que en el siglo XXI aún persista el instinto de culpabilización y de segregación. “You Clap for Me Now” y “The Wuhan I know” son dos expresiones literarias que surgen como parte del entramado de discursos acerca de la pandemia del coronavirus y que configuran las voces de dos identidades culturales otrorizadas durante la crisis.

Es importante resaltar el alto carácter testimonial de los textos aquí analizados. Tanto el poema como la memoria gráfica constituyen una literatura que, desde el mismo acontecimiento traumático, habla “desde” la crisis sobre el suceso límite. Para Marita Nadal y Mónica Calvo (2014), la literatura que habla “en” la crisis conlleva la inscripción de los síntomas y experiencias de los sujetos del presente e instala una cotidianización a través de la lengua para narrar el episodio crítico. En este sentido, Nadine Gordimer (2001), inspirándose en las palabras de Franz Kafka, observa que el escritor de literatura tiene la capacidad de ver entre las ruinas más y diferentes cosas que los demás; puede ver lo que realmente está ocurriendo (p. 87). “You Clap for Me Now” y “The Wuhan I know” despliegan una relación de permeabilidad con las formas discursivas que circularon a su alrededor en

la primera etapa de la pandemia y comunican una perspectiva. Desde el epicentro de la crisis y desde el campo ficcional, ambos textos construyen significados que configuran una otredad que es castigada por prejuicios socioculturales, que recibe una excesiva e injusta carga de responsabilidad, que es expuesta a mayores riesgos que el ciudadano nativo o que es percibida como una amenaza para el orden nacional.

Tanto “The Wuhan I Know” como “You Clap for Me Now” se pronuncian desde la crisis a través de dos construcciones del yo que operan, en palabras de Leigh Gilmore (2001), como una figura, textual sin lugar a dudas, pero también aparentemente sustancial que puede afirmar “yo estuve allí” o “yo estoy aquí” (p. 9). En la memoria gráfica de Laura Gao, el yo autobiográfico se estiliza explícitamente en la forma de la caricaturización de la autora que además toma la posición enunciativa, y en el poema de Darren Smith, la voz lírica asume un yo que sostiene un lugar de agencia y testimonia una política de identidad. En ambos casos, la voz narrativa se hace cargo de la experiencia vivida y testifica, a través de la palabra poética y de la discursividad cruzada de palabra e imagen, acerca de dos vivencias puntuales que se inscriben en el gran relato de la pandemia por coronavirus. El carácter testimonial que asume la enunciación en los textos da cuenta de que es la otredad la que soporta una redistribución de la culpa de acuerdo con los patrones existentes de discriminación. En el texto de Gao, la memoria del trauma identitario de la niñez por ser wuhanesa en EE.UU., se solapa con otra instancia de terrible disparidad: la experiencia de la sinofobia en la crisis del covid-19. En el poema de Smith, la pandemia exagera las inequidades y margina aún más a los grupos ya marginados: es el inmigrante trabajador esencial quien soporta la carga de la desigualdad en cuanto a su bienestar y en cuanto a la distribución laboral. Las tensiones raciales ya existentes en las sociedades colonialistas fueron puestas nuevamente sobre el tapete social por la crisis sanitaria. Estas nunca desaparecieron, sino que se resignificaron. Tal como señala Homi Bhabha (1990), el multiculturalismo ha estado siempre enmascarado y contenido, ya que muchas de las sociedades democráticas y pluralistas promueven su interés en animar la diversidad cultural, pero terminan convirtiéndose en trampas esencialistas ambivalentes. Por un lado impulsan la diferencia, pero por el otro, la contienen y la segregan (p. 208).

Además, el valor de los textos aquí analizados descansa también en la configuración misma de la otredad. En este sentido, la otredad deviene esencialmente cronotópica, ya que se torna producto de la conexión intrínseca de las relaciones temporales y espaciales del mundo poscolonial. No

es casual que ambos escritos surjan de dos centros de poder de Occidente durante la pandemia. Son las relaciones acontecidas en el devenir pandémico en estrecha vinculación con tres geografías (Gran Bretaña, Wuhan y Estados Unidos) lo que da lugar a las experiencias narradas. Y al ser ficcionalizada como esencialmente cronotópica, la otredad comporta un valor emocional que funciona como centro organizador de los principales acontecimientos de ambas ficciones. Pero, además, la diferencia se deconstruye desde un yo experiencial que no solamente expresa la experiencia vivida, sino que se apropia de ella, la configura en el ahora y el aquí de la enunciación (la pandemia) haciendo posible un yo que interpela ética, política e intersubjetivamente al lector. A través de la imaginación, la metáfora, la caricatura, lo autobiográfico o la reflexión, “You Clap for Me Now” y “The Wuhan I know” adquieren la condición de discursos problematizadores de las aporías de la pandemia y del poder en el mundo poscolonial.

REFERENCIAS

- Beaty, B. (2007). *Unpopular Culture: Transforming the European Comic Book in the 1990s*. University of Toronto Press.
- Bhabha, H. (1990). The Third Space. En J. Ruthford (ed.), *Identity. Community, Culture and Difference* (pp. 207- 221). Lewbooks.
- Bourdieu, P. (2000). Sobre el poder simbólico. En A. Gutierrez (ed.), *Intelectuales, política y poder* (65-73). Eudeba.
- Chaney, M. (2011). *Graphic Subjects: Critical Essays on Autobiography and Graphic Novels*. The University of Wisconsin Press.
- Chute, H. (2010). *Graphic Women: Life Narrative and Contemporary Comics*. Columbia University Press.
- Cooke, J. (2009). *Legacies of Plague in Literature, Theory and Film*. Macmillan.
- Davis, C. (2002). Contagion as Metaphor. *American Literary History*, 14(4), 828-836.
- Defoe, D. ([1722] 1978). *El diario de la peste*. Eudeba.
- Duschatzky, S. y Skliar, C. (2001). Los nombres de los otros. Narrando a los otros en la cultura y en la educación. En J. Larrosa y C. Skliar (comp.). *Habitantes de Babel. Políticas y Poéticas de la diferencia* (pp. 185-211). Laertes.
- Dussel, E. (1992). *1492. El encubrimiento del Otro: hacia el origen del mito de la modernidad*. Universidad Mayor de San Andrés.
- Eco, U. (1984). *Apocalípticos e integrados*. Lumen.
- El Refaie, E. (2012). *Autobiographical Comics. Life Writing in Pictures*. University Press of Mississippi.
- Foucault, M. (2000). *Los anormales. Curso en el Collège de France (1974-1975)*. Fondo de Cultura Económica.

- Gao, L. (2020, 1 de octubre). *The Wuhan I know*. <https://www.lauragao.com/wuhan>
- Gao, L. (2022). *Messy Roots. A Graphic Memoir of a Wuhanese American*. Harper Collins.
- Gilmore, L. (2001). *The Limits of Autobiography: Trauma and Testimony*. Cornell University Press.
- Girard, R. (1974). The Plague in Literature and Myth. *Texas Studies in Literature and Language*, 5, 833-850.
- Gonfiantini, V. (2020). Educación, complejidad y pandemia. Reflexiones discursivas. *CIEG, Revista Arbitrada del Centro de Investigación y Estudios Gerenciales*, (46), 165-174.
- Gordimer, N. (2001). Witness: The Inward Testimony. En H. Engdhal (ed.). *Witness Literature. Proceedings of the Nobel Centennial Symposium* (pp. 85-98). World Scientific.
- Hall, S. (1999). Cultural Identity and Diaspora. En P. William, y L. Chrisman (eds.). *Colonial Discourse and Postcolonial Theory: A Reader* (pp. 227-237). Harvester.
- Han, B.-C. (2020). *The Disappearance of Rituals. A Topology of the Present*. Polity Press.
- Hartman, G. (2002). *Scars of the Spirit. The Struggle Against Inauthenticity*. Palgrave Macmillan.
- Healy, M. (2001). *Fictions of Disease: Bodies, Plagues and Politics*. Palgrave.
- Herman, D. (2002). *Story Logic: Problems and Possibilities of Narrative*. University of Nebraska Press.
- Herman, D. (2011). Narrative Worldmaking in Graphic Life Writing. En M. Chaney (ed.). *Graphic Subjects: Critical Essays on Autobiography and Graphic Novels* (pp. 231-243). Wisconsin University Press.
- Kunka, A. (2017). *Autobiographical Comics*. Bloomsbury Publishing.
- Marsh, S. (2020, 15 de abril). You Clap for Me Now: Video Hails Key Workers with Antiracist Poem. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/uk-news/2020/apr/15/you-clap-for-me-now-video-hails-key-workers-anti-racist-poem-coronavirus>
- Masotta, O. (1970). *La historieta en el mundo moderno*. Paidós.
- Morin, E. (2020). *Cambiamos de vía. Lecciones de la pandemia*. Paidós.
- Nadal, M. & Calvo, M. (2014). *Trauma in Contemporary Literature. Narrative and Representation*. Routledge.
- Ó Tuama, P. (2020, 1 de septiembre). *Ada Limón. Wonder Woman. Poetry Unbound*. <https://onbeing.org/programs/ada-limon-wonder-woman/#transcript>
- Pineda, K. (2017). La construcción social de la memoria en el espacio: una aproximación sociológica. *Revista Península*, XII (1), 9-30.
- Poulakou-Rebelakou, M., Mandyla-Kousouni, M. & Tsiamis, C. (2019). The Foreigner of 1854. A Short Novel Referring to the Cholera Epidemic of Athens in 1854. *Medical Chronicles of Northwestern Greece*, 14, 94-98.

- Rueda, N. y Montes, M. (2016). *Metáforas, de la cognición al texto*. Comunicarte.
- Said, E. (1978). *Orientalism*. Random House.
- Shelley, M. ([1826] 2021). *El último hombre*. Createspace Independent Publishing Platform.
- Simmel, G. (1977). *Sociología: Estudios sobre las formas de socialización*. Revista de Occidente Editorial.
- Smith, D. (2020). *Gone Viral*. TLS. <https://www.the-tls.co.uk/articles/you-clap-for-me-now-gone-viral/>
- Staszak, J. (2012). *International Encyclopedia of Human Geography*. New York: Elsevier.
- Totaro, R. & Gilman, E. (2010). *Representing the Plague in Early Modern England*. Routledge.
- Whitlock, G. (2006). Autographics: The Seeing “I” of the Comics. *Modern Fiction Studies*, 52(4), 965–79.
- Yrigoyen, E. (2020). Con la fuerza de lo real. Pandemia, relato y ficción en época de coronavirus. <https://www.catedradehermeneutica.org/wp-content/uploads/2020/05/Con-la-fuerza-de-lo-real-Elena-Yrigoyen.pdf>
- Žižek, S. (2020). *Pandemic! Covid-19 Shakes the World*. Polity Press.