



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS

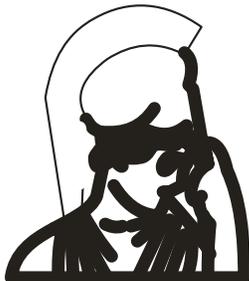
Voces africanas: Oralitura y textualidad híbrida en la obra de Bessie Head, Ama Ata Aidoo e Yvonne Vera

TESIS

Que para obtener el grado de Maestra en Letras
(Letras Modernas-Inglesas)

Presenta:

Lic. Erika Ortega Guzmán



FILOSOFIA
Y LETRAS
UNAM

Asesora: Dra. Nair Anaya Ferreira

México, D.F.

2008



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

A mi abuela que siempre estuvo y estará conmigo

A mi madre y a mi tía

A Alonso

Mis agradecimientos infinitos a Nair Anaya, Charlotte Broad,
Claudia Lucotti, Irene Artigas y Marina Fe por sus
enseñanzas y ayuda durante la realización
de éste y otros trabajos.

 Índice

INTRODUCCIÓN..... ;ERROR! MARCADOR NO DEFINIDO.

CAPÍTULO 1. ORALIDAD, ORATURA, ORALITURA..... ;ERROR! MARCADOR NO DEFINIDO.

CAPÍTULO 2. LA ESTILIZACIÓN ORALITERARIA. MARU DE BESSIE HEAD COMO MITO CONTEMPORÁNEO ;ERROR! MARCADOR NO DEFINIDO.

CAPÍTULO 3. EL EXILIO LINGÜÍSTICO Y LITERARIO DE *OUR SISTER KILLJOY* DE AMA ATA AIDOO ;ERROR! MARCADOR NO DEFINIDO.

CAPÍTULO 4. LA ORALITURA Y EL PODER DEL SILENCIO EN *UNDER THE TONGUE* DE YVONNE VERA ;ERROR! MARCADOR NO DEFINIDO.

CONCLUSIONES ;ERROR! MARCADOR NO DEFINIDO.

BIBLIOGRAFÍA ;ERROR! MARCADOR NO DEFINIDO.

Introducción

Una de las formas en las que la crítica africanista ha buscado legitimar y defender la validez de la literatura africana ha sido resaltar la relación que la obra de muchos escritores y escritoras guarda con las tradiciones orales u oratura. Ciertamente es que en muchos textos africanos es posible encontrar rasgos que podemos considerar orales, entre ellos, dichos, proverbios, dialectos, cuentos tradicionales y canciones. También es verdad que esta fuente de legitimidad fue exitosa en un primer momento, pues sirvió como un sitio de resistencia cuando la literatura africana era comparada con la occidental. No obstante, “la oralidad” de la literatura africana ha llegado a “naturalizarse” o bien a ser un elemento esperado y se ha convertido en una forma de generalizar y de dar una explicación superficial a fenómenos distintos que ocurren en la obra de escritores radicalmente diferentes. Más allá de etiquetar una característica dada como un elemento proveniente de la oralidad, considero que es fundamental explorar la forma en la que estos elementos “orales” se convierten en “literarios” y de ahí establecer sus funciones textuales y temáticas dentro de cada obra.

La importancia de las relaciones oral-literarias en la literatura africana es evidente simplemente por el enorme cuerpo de trabajos críticos disponibles. Sin embargo, mientras su gran número respalda la existencia de una investigación como ésta, también favorece una cacofonía de visiones y una falta de especificidad en el tema. Por ello, uno de los propósitos de esta tesis es plantear una terminología más específica – mas no restrictiva o normativa – que facilite los estudios teóricos y críticos de estos fenómenos. Para ello he explorado diferentes aproximaciones al tema, entre otras, las consideraciones

del keniano Ngũgĩ wa Thiong'o quien llama oratura a las obras escritas y transcritas que tienen un sustrato oral o que se "oralizan" al leerse en público. El nigeriano Isidore Okpewho, por su parte, en su trabajo sobre oratura establece una serie de elementos como la asociación, la repetición y el paralelismo que se trasladan al texto escrito. Siguiendo los pasos de Okpewho, la estadounidense Eileen Julien y la holandesa Mineke Schipper han buscado establecer distintas formas en las que los elementos de textos orales se adaptan a cuentos y novelas escritas. Finalmente, los italianos Susan Petrilli y Augusto Ponzio, en su artículo "Telling Stories in The Era of Global Communication – Oraliture", publicado en 2001, han introducido el término "oralitura" para referirse a:

the various genres of oral literature such as short stories, legends, proverbs, rhymes, songs that present oral storytelling to us once again, but this time in the form of writing where orality is translated into written genres either in the form of transcription or of more or less complex literary expression (99).

Cada uno de estos críticos ofrece una valiosísima aportación al tema y esta investigación guarda una enorme deuda con sus planteamientos ya que sus ideas me han permitido ver el desarrollo del problema. Sin embargo, yo tomaré como eje de esta tesis el término de "oralitura" introducido por Petrilli y Ponzio. La razón por la que he elegido elaborar este término reside en el afán de los propios Petrilli y Ponzio de conferir, a través de su uso, la misma validez a los textos que yo llamo híbridos que a la expresión escrita. Su caracterización de la oralitura pone el énfasis en el origen oral de los textos y posteriormente en el hecho de ser "traducidos" al medio escrito, lo cual nos deja ver que su interés está en el proceso, la transmisión de un texto dado y su efecto en los procesos de comunicación. No obstante, los críticos italianos dejan a un lado, lo que para mí es la característica más importante de estos textos: la textualidad híbrida que emana del

proceso o, en sus propias palabras, de la “traducción”. Este resultado, la textualidad híbrida, es justamente lo que deseo explorar en los capítulos dedicados al análisis de las novelas *Maru* de Bessie Head, *Our Sister Killjoy or Reflections from a Black-eyed Squint* de Ama Ata Aidoo y *Under the Tongue* de Yvonne Vera. Una razón más por la que he decidido conservar el término “oralitura” planteado por Petrilli y Ponzio, si bien manipulándolo de cierta forma, emana de la dificultad que he encontrado para articular y utilizar de manera clara conceptos híbridos que denoten la propia hibridez de los textos. De entre el amplio espectro de trabajo crítico y teórico se han desprendido términos distintos para referirse a las características orales de los textos escritos. El más inmediato quizá fue “oralidad”, el cual es tan neutro como general ya que puede denotar cualquier acto de habla y no implica el fin estético de un texto. Acuñado en el seno de la literatura africana, el término oratura ha sido indiferentemente utilizado para describir textos orales, transcripciones de textos orales y textos híbridos u “oral-literarios”. Mientras que oratura siempre implica el carácter artístico de un texto, el medio de expresión, oral o escrito, no está incluido claramente. Combinaciones de estos términos como “literatura oral” u “oratura escrita” tampoco han sido de mucha ayuda pues además pueden tener más de un referente: para el primero, textos orales estéticos y textos escritos con elementos orales, mientras que para el segundo, transcripciones o ediciones de textos orales estéticos y, una vez más, textos escritos con elementos orales. Oralitura, así, denota de manera más clara que cualquiera de las otras denominaciones la construcción de aquellos textos literarios (escritos y estéticos) nutridos con elementos orales y la idea de textualidad híbrida que exploraré.

Caracterizado de esta forma, el término de “oralitura” bien puede abarcar una cantidad muy grande de obras distintas entre sí, es decir que puede referirse a cualquier texto escrito “oral-literario”. La especificidad del término reside entonces no en su capacidad de designar un fenómeno reducido, sino en que nos ayuda a distinguir, si bien quizá de manera arbitraria, los muchos tipos de textos “oral-literarios” de otros que podemos llegar a considerar solamente orales o escritos. Ahora bien, el concepto de “oralitura” es semejante al “tercer espacio de enunciación” planteado por Homi K. Bhabha, el cual está constituido por la contradicción y la ambivalencia de las cuales emergen las identidades culturales y en donde se refuta la idea de pureza cultural (37). Sin embargo, dado que la idea de “oralitura” al ser un “tercer espacio” pone en entredicho la existencia real de textos puramente orales o puramente escritos, el horizonte de obras que el término es capaz de abarcar podría alcanzar dimensiones imposibles de sostener. Por ello, como con cualquier otro término, es fundamental reconocer que la utilidad de la idea de “oralitura” es mayoritariamente heurística.

La variedad de fenómenos a los que el término “oralitura” puede referirse será evidente en los capítulos dedicados al estudio de las novelas, pues aunque podemos encontrar similitudes entre las diferentes construcciones “oraliterarias”, son sobre todo las diferentes formas de articular la “oralitura” las que me interesa resaltar. Para el estudio de las novelas parto de la creencia de que las tres presentan alguna forma de textualidad híbrida “oraliteraria”, lo cual me lleva a explorar las implicaciones formales y/o temáticas de la “oralitura”. Mi elección de novelas escritas por mujeres, más allá de un profundo gusto personal, estuvo determinado por el hecho de que es en el trabajo de las escritoras donde más comúnmente se ha “naturalizado” la inclusión de la oralidad en

los textos, postura que deseo rebatir. Además, muchas autoras, incluyendo a Head, Aidoo y Vera, han buscado ofrecer su versión de “oralitura”, la cual ha servido para establecer la postura de cada una respecto a la “naturalización” de la oralidad en su obra.

Ahora bien, dado que mi interpretación del término “oralitura”, como ya lo he expuesto, comprende una multiplicidad de relaciones “oral-literarias”, el criterio de estudio que empleo no es único. Lo que he buscado lograr es compilar un marco teórico y crítico general que justifique el estudio conjunto de textos distintos entre sí y que, a la vez, pueda ser particularizado para la exploración detallada de cada novela. Las tres novelas y mi estudio de ellas son, entonces, ejemplos de lo que puede ser considerado “oralitura” y de formas de aproximarse a textos con características de este tipo. Una investigación de estas dimensiones no pretende ser exhaustiva debido a la cantidad potencial de novelas que podrían incluirse en ella. El carácter representativo de esta investigación reside en mostrar formas posibles de construcción “oraliteraria” de entre un horizonte más amplio, mas no en recopilar obras con cualidades esencialmente “oraliterarias”. En ese sentido, aunque existen puentes que unen las obras y, por ende, los capítulos de esta tesis, cada uno distingue los fenómenos “oraliterarios” particulares, quizá incluso únicos, de cada novela. El fin primordial de esta tesis es advertir la variedad de modalidades y formas que puede tomar la “oralitura” y cómo la textualidad híbrida de estos textos puede plantear giros en nuestra forma de aproximarnos a la literatura y su estudio.

Así como la elección de las novelas no obedece a una intención unificadora, es importante aclarar que más allá de haber nacido en el continente africano, las tres autoras tienen muy poco en común. Bessie Head y Ama Ata Aidoo, aunque nacieron en años

muy próximos – 1937 y 1942 respectivamente – provienen de contextos muy distintos. Head, hija de la unión ilícita entre una mujer blanca y un hombre negro, nació en Sudáfrica a unos años de la instauración del apartheid. Las políticas de segregación racial marcaron su infancia en hogares adoptivos y orfanatos y la hicieron crecer con un fuerte sentido de alienación y de falta de identidad. Esto último se vio acentuado cuando salió exilada de su país, perdió su nacionalidad y tuvo que refugiarse en Botsuana. Ahí, finalmente, pudo dedicarse a la escritura, hasta su muerte a los 49 años a causa de hepatitis. Una vida muy distinta ha tenido Aidoo quien nació, quince años antes de que Ghana consiguiera su independencia, en una familia real fanti que la impulsó a estudiar y a escribir desde muy joven. Después de tener una corta carrera política como ministra de educación, puesto que amenazaba su libertad como escritora, se ha dedicado a la academia en Estados Unidos e Inglaterra, principalmente, así como a su producción literaria. Yvonne Vera, por su parte, se distingue de las otras dos autoras, en primera instancia, por haber nacido más de veinte años después, en 1964. Creció durante la guerrilla de independencia de Zimbabwe y emigró a Canadá en 1987 donde asistió a la universidad y se trató de SIDA por más de diez años. Poco después de regresar a su país, y sin la atención médica más adecuada, la enfermedad empeoró y le causó la muerte a los cuarenta años. Es evidente que quizá lo único que las tres autoras comparten es que, de cierta forma, encarnan muchos de los contrastes y las problemáticas existentes en África: las epidemias y la falta de recursos para evitarlas y/o atenderlas, las elites intelectuales frente a la discriminación y la falta de oportunidades, la migración y el exilio, entre otros. Como ya lo mencioné, el haber elegido a estas tres escritoras reside, además de su gran calidad literaria y la importancia de sus propuestas novelísticas, en un gusto y admiración

personal. Asimismo, me interesa hacer una aportación para la difusión de sus obras en nuestro país, donde en la mayoría de los casos – incluso en buena medida también dentro de la academia – son desconocidas.

En el primer capítulo abordaré las cuestiones teóricas y críticas que han impulsado y orientado esta investigación. Inicialmente, con la ayuda del trabajo de Leroy Vail y Landley White, abordo ciertas consideraciones generales en torno a la oposición entre oralidad y escritura desde la mitad del siglo XIX, las cuales han complicado el estudio de fenómenos “oraliterarios”. Dedico más adelante unas páginas a ejemplificar algunas de las formas en las que términos como “oralidad” y “oratura” han sido utilizados por académicos como Pius Zirimu y escritores como Ngũgĩ wa Thiong’o. Esto me lleva a establecer algunos planteamientos sobre la constitución de textos híbridos con la ayuda de los estudios de Wolfgang Iser e Abiola Irele. Continúo, siguiendo a Edward Said en sus ideas de filiación y afiliación culturales, con una exploración de las concepciones esencialistas que sitúan la oralidad como puramente africana y la literatura como occidental. A su vez, esto me conduce a los estudios de Homi K. Bhabha sobre el “tercer espacio de enunciación” como una forma de caracterizar los textos “oraliterarios”. Enseguida doy un vistazo a algunas aproximaciones a los estudios que buscan caracterizar maneras en las que la oralidad es introducida en la literatura africana, como los realizados por Mineke Schipper, Isidore Okpewho y Eileen Julien. Finalmente, dedico unos momentos a exponer los planteamientos básicos de la teoría de la novela de M.M. Bakhtin que servirán como guía para mi caracterización de los textos híbridos y su inscripción en una concepción más amplia de texto literario como “prosa artística”, más allá de los medios utilizados para su construcción.

El segundo capítulo es el estudio de *Maru* (1971) de Bessie Head. Esta novela escrita a principios de los años setenta se distingue en especial por su voz narrativa y su estructura circular. Como veremos más adelante, los elementos orales que podemos señalar en esta novela son ejemplos de lenguaje orgánico, la inclusión directa de mitos y cuentos tradicionales, y la voz narrativa con tintes de oráculo. En términos generales, la voz narrativa-oráculo hace que la atmósfera de la novela y sus personajes se eleve a un plano mítico. Este efecto tiene repercusiones importantísimas dado que en *Maru* Head trata el tema del racismo. Por otra parte, la estructura narrativa circular da a la novela una dimensión oral, casi conversacional, efecto que Head logra con la constante anticipación de la información y las rupturas temporales. No obstante los muchos elementos orales en la obra de Head, la estilización que logra es tan homogénea que en gran medida la incorporación de elementos “orales” y “escritos” no es muy evidente, al menos no cuando la comparamos con las novelas de Aidoo y Vera. Podemos adelantar que la fluida incorporación “oraliteraria” planteada por Head bien puede tener su referente en el idealismo de la autora al proponer un final al racismo.

El tercer capítulo está dedicado al análisis de la novela de Aidoo, *Our Sister Killjoy or Reflections from a Black-eyed Squint* (1977). Esta novela es quizá la que presenta mayor experimentación textual pues contiene marcas tipográficas que dan una dimensión plástica a la página; además estas marcas determinan los ritmos y cadencias de cada pasaje en particular y, a su vez, éstos constituyen en gran medida el medio al que la autora recurre para construir la “oralitura” de su novela. Otros elementos “oraliterarios” que podemos encontrar son la lírica, el discurso multivocal y los distintos acentos y usos de la lengua inglesa que a manos de sus distintos hablantes se constituye como una

lengua internacional. Un hecho muy interesante sobre *Our Sister Killjoy* es que muchos críticos se han mostrado renuentes a considerarla un texto novelístico, postura que yo busco objetar. Esto se debe a que la autora recurre a la lírica, la epístola y los *sketches* para enriquecer su texto. Otros géneros como el relato de viajes y el *bildungsroman* también tienen un lugar en esta novela, por lo cual su ubicación crítica no es sencilla. No obstante, a diferencia de Head, Aidoo no propone una incorporación homogénea de los distintos elementos orales y literarios. Todo lo contrario, Aidoo acentúa las cicatrices entre elementos “orales” y “escritos”, y demuestra un sentido de extrañamiento de la lengua inglesa en primera instancia y, a otro nivel, de los varios géneros literarios con los que constituye su obra. Este sentido de extrañamiento es lo que yo he denominado exilio lingüístico y literario.

Finalmente, en el cuarto capítulo exploro la dimensión “oraliteraria” de *Under the Tongue* (1996) de Yvonne Vera. El estudio de esta novela que sigue a los capítulos dedicados a las dos otras novelas, es muy interesante pues existe un periodo de dos décadas aproximadamente desde la aparición de *Maru* y *Our Sister Killjoy*. De esta forma, es posible estudiar la “oralitura” de Vera como la reelaboración de una “tradicción” que la autora busca continuar. Así, la construcción “oraliteraria” de su novela es, en mi opinión, la más intrincada de las tres, pues involucra no sólo la estructura de la novela y la existencia de elementos “orales”, sino que, además, la articulación del conflicto de la trama depende de los elementos relacionados con la oralidad. La presencia constante de paradojas en la obra de Vera está igualmente presente en *Under the Tongue*, en tanto que el eje de la historia es la narración del silencio, la cual socava el mutismo de la narradora.

Mientras que las tres novelas ponen de manifiesto el interés de sus autoras por rescatar o celebrar aspectos de la oratura, en una investigación como ésta la importancia de su presencia es la forma en la que éstos se articulan textualmente y la textualidad híbrida que emana del proceso. La “oralitura” por sus características textuales híbridas puede solamente dar cuenta parcial de sus constituyentes y esto puede hacer que las fronteras de las concepciones literarias se expandan. Es a partir de esto que obras como las que incluyo aquí pueden plantear giros a las concepciones del género de la novela, a nuestra idea de lo que constituye un texto, así como a la forma en la que estudiamos literatura, no únicamente los textos nuevos producidos en África, sino igualmente textos anteriores producidos en cualquier parte del mundo que pudieran tener características “oral-literarias” ignoradas hasta el momento. Al respecto, Abiola Irele considera que de forma conjunta la oratura y la literatura “point towards a universal concept of literature” (24). Siguiendo a Irele intentaré investigar si es que la “oralitura” puede plantear este nuevo concepto de literatura; es decir, si a partir de textos como los estudiados aquí es posible que los estudiosos de literatura comencemos a pensar en una abstracción como “texto estético” o “texto artístico” sin distinguir su medio de expresión oral o escrito.



Capítulo 1. Oralidad, oratura, oralitura

El uso de la lengua constituye uno de los focos de atención más importantes en los estudios literarios poscoloniales. Un concepto muy estudiado en la crítica poscolonial es la diferencia entre el Inglés y el inglés, es decir, la separación entre el inglés estándar y “correcto” de la metrópolis imperial y las múltiples variantes habladas y escritas en las naciones que fueron colonizadas por Inglaterra.¹ Dichas formas del inglés se han considerado, por lo general, folclóricas e incluso incorrectas debido a que los sustratos lingüísticos locales le han transmitido léxicos nuevos y, en ocasiones, han provocado modificaciones sintácticas a las normas establecidas del Inglés (Ashcroft 37-40). La discusión del lenguaje particular en la literatura africana poscolonial ha estado acompañada por el debate sobre las características orales de muchos textos. Debido a que muchos de los aspectos orales que podemos ver en textos africanos son de naturaleza léxica y sintáctica, éstos han sido equiparados con el uso local de la lengua. No obstante, en mi opinión los variadísimos elementos orales que podemos encontrar en distintos textos van más allá de un uso particular del lenguaje, y de hecho, gracias a la influencia de las lenguas y culturas locales, constituyen una estructura textual particular: la oralitura.

El estudio de las variedades del inglés y los elementos orales en la literatura africana tiene una genealogía muy extensa que considero importante mencionar. Leroy Vail y Landley White nos dicen que, en sus inicios, aproximadamente a mediados del

¹ Es importante aclarar la dificultad que implica conceptualizar esta problemática, incluso desde la traducción de los términos. En inglés, el uso convencional y estándar es la mayúscula para English, mientras que la minúscula de english denota la variedad periférica y “menor”. En español, sin embargo, debido a que esta convención no existe, se debe adoptar la forma inglesa para poder hacer la distinción deseada. Además de la dificultad de establecer la diferencia entre uno y otro, debemos tomar en cuenta que el uso de mayúscula o minúscula bien puede implicar un juicio de valor ineludible que críticos como Ashcroft no ha logrado evitar.

siglo XIX, el estudio de la oralidad y la escritura estuvo determinado por una preocupación creciente de muchos intelectuales europeos de marcar las distinciones entre diferentes pueblos, naciones y razas (2). Los estudios comparativos en etnología, antropología y filología inspirados por la anatomía comparada y la teoría de la evolución de Darwin, dicen Vail y White, dieron lugar a la legitimación “científica” de la noción occidental de superioridad sobre los pueblos con menos desarrollo tecnológico, entre ellos los pueblos colonizados. Entre los aspectos que mostraban el estado de desarrollo de una cultura se encontraba la escritura o la falta de ella. Vista de esta forma, la escritura se volvió equivalente a inteligencia, dedicación y un “alto grado de evolución” cultural; mientras que la falta de escritura implicaba que las culturas orales permanecían aún en un estado salvaje o primitivo. Muestra de esta tendencia es el libro de Edward Tylor *Primitive Culture*, publicado en 1871, donde el autor argüía que la humanidad tenía diferentes fases de desarrollo a través de la historia y que la prueba eran los distintos estados de evolución que se podían ver en otras culturas e incluso en clases bajas de su propia cultura. La clasificación de Tylor incluía los estados de “salvaje”, “primitivo”, “bárbaro” y, la cumbre, “civilizado” (Vail y White 5).

Siguiendo a Tylor, otros estudiosos como Sir James Frazer, Dudley Kidd, en una línea que se extiende hasta Marshall MacLuhan, Walter Ong y Eric Havelock, dieron forma a la concepción general de que la escritura es reflejo de las capacidades intelectuales de una cultura, de su nivel de abstracción, del pensamiento individualizado, racional y científico y, por lo tanto, de la Civilización y la alta cultura. El estado oral de otras culturas, de acuerdo con estos pensadores, dejaba ver que las capacidades mentales e intelectuales de sus miembros no eran suficientes para alcanzar un nivel de pensamiento

racional, abstracto e individual. Por lo tanto, nos dicen Vail y White, “when independence came to most areas of Africa in the late 1950’s and 1960’s, it came to peoples who were still considered of as beings essentially distinct from us” (14). Asimismo, la distinción entre unos y otros, epitomada por la escritura y la oralidad, ya había alcanzado el campo de los estudios literarios para cuando los países africanos lograron sus independencias,. De esta forma, la literatura escrita en la tradición occidental era el producto del pensamiento refinado y el genio individual, mientras que la literatura oral era, si acaso, un producto comunal de una cultura no intelectual (Vail y White 22-23).

No obstante, los movimientos de independencia en las naciones africanas permitieron que tendencias distintas en el estudio de sus culturas comenzaran a emerger. Vail y White nos dicen que cuatro publicaciones marcaron la pauta de este giro en los estudios sobre África y por lo tanto de la oralidad: *Trade and Politics in the Niger Delta, 1830-1885* (1956) de Kenneth O’Dike, *Independent Africa* (1958) de George Shepperson, *The Journal of African History* publicado por la universidad de Londres a partir de 1960 y *De la tradition orale* (1961) de Jan Vansina (14-15). Esta nueva tendencia dio lugar a que la oralidad dejara de ser considerada lo opuesto de la escritura, sobre todo en términos literarios. Después de que en 1960 Albert Lord publicara los trabajos de su maestro Milman Parry sobre la tradición oral en Grecia y el este de Europa, se planteó por primera vez una distinción fundamental en la literatura: “there are two kinds of form, the one part of literature is oral, the other written” (Vail y White 17). Si bien este argumento tiene como base la distinción entre la oralidad y la escritura, Parry apunta hacia la artificialidad de tal división.

En una mezcla de ambas posturas – una que separaba la oralidad de la escritura por completo y la otra que las consideraba partes constituyentes de la literatura – académicos como Eric Havelock y Walter Ong, entre otros, mirarían a la tradición oral como un objeto digno de estudios literarios. Sin embargo, esta posición fue muy relativa, pues ambos también juzgaron que la tradición oral era un paso anterior a la escritura en la evolución de la comunicación humana. Las tradiciones orales de Grecia antigua o de la Edad Media, según ellos, eran acordes histórica y evolutivamente con su cultura, pero no así las tradiciones orales contemporáneas a las cuales esta escuela de críticos dio un valor anacrónico y, por lo tanto, una vez más, adoptó como objetos de estudios antropológicos, etnológicos o lingüísticos. De modo similar, la literatura que se producía en las naciones africanas antes de las independencias fueron por mucho tiempo leídas como obras menores.

Más allá de las implicaciones evidentemente racistas de trabajos como los de Tylor y los académicos que lo siguieron, un punto debatible es el aparente estado de estasis cultural que dichas posturas parecen tener como base, pues ninguna considera el contacto que ha habido entre ambas tradiciones, un contacto que además estuvo determinado por la misma empresa colonial. Este tipo de clasificaciones y divisiones tajantes funcionaría únicamente si pensáramos en las lenguas como unidades autónomas y estáticas que no sufren ningún tipo de intercambio entre ellas al momento de entrar en contacto ni tienen un efecto mutuo. La oralitura es prueba de lo contrario, al igual que lo son otras estrategias textuales poscoloniales tales como la abrogación, la apropiación y el desplazamiento, entre otros (Ashcroft). Aunque en este trabajo no abordaré específicamente las diferencias que existen entre oralidad y escritura, dar un vistazo a la

forma en la que se han estudiado es pertinente ya que, en muchas instancias, la oralitura se ha explorado de forma similar.

Por lo general, la tendencia de la mayoría de los estudios sobre las literaturas poscoloniales ha estado orientada hacia las cuestiones de cómo la cultura de partida afecta a la de llegada. El uso de los términos cultura “de partida” y “de llegada” que comúnmente se usan en la teoría de la traducción se vuelve muy pertinente en el sentido de que una (la cultura colonizadora) se presenta como la original o “de partida”, mientras la otra (la cultura colonizada) es subsidiaria y dependiente de la primera, es decir, “de llegada”. Asimismo, estas concepciones apuntan hacia cómo, en Occidente, los fenómenos que ocurren en las literaturas poscoloniales no se consideran algo integrado sino algo un tanto artificial y malogrado. No obstante, debemos mantener muy presente que, aun a pesar de la marginación de las variedades del inglés y de las literaturas que producen, éstas también han ejercido una influencia importante para revitalizar la lengua y la literatura inglesas y le han ofrecido una serie de posibilidades de variedad expresiva que resultan de la hibridación cultural que ha implicado la colonización. Una de esas formas de hibridación es la oralitura.

La complejidad del fenómeno “oralitura” puede apreciarse incluso desde los conflictos terminológicos que han acompañado a estos estudios, por lo cual me detendré un momento para ilustrar esto. Según Mineke Schipper, fue el académico ugandés Pius Zirimu el primero en denominar oratura a las obras provenientes de la oralidad para oponerlas a las obras escritas, es decir, a la literatura (64). Sin embargo, escritores tan importantes como Ngũgĩ wa Thiong’o han llamado oratura a las obras escritas, e incluso, transcritas que tienen un sustrato oral y una función social potencial cuando son leídas en

voz alta a un público, lo cual constituye para él “the appropriation of the novel into the oral tradition” (83). El término oralitura, por su parte, desde su construcción verbal logra de buena forma manifestar la hibridación que constituye la base del fenómeno que describe. A diferencia del término oralidad que parece demasiado amplio pues bien puede incluir cualquier acto de habla, la palabra oratura sí enfatiza el modo artístico de la oralidad. Sin embargo, la cualidad escrita no siempre queda implicada; de ahí que el término oralitura rescate las tres cualidades: la oral, la artística y la escrita (Petrilli y Ponzio 99). Este término ha sido el último en incluirse en las discusiones sobre oralidad y literatura y en ocasiones podemos confundirlo con el de oratura al referirnos a la literatura con características orales. En mi opinión, es mucho más útil diferenciar claramente los tres (oralidad, oratura y oralitura) con el propósito de alcanzar una mayor especificidad y para los fines de esta tesis llamaremos oratura al texto oral artístico, literatura al texto escrito estético y oralitura al texto híbrido. Debido a que imponer este tipo de divisiones tajantes dificulta la posibilidad de apreciar el fenómeno de hibridación, el uso de estos términos es puramente heurístico, ya que cada uno de ellos puede incluir variantes ilimitadas. De hecho, como discutiré a lo largo de esta tesis respecto a la oralitura, no hay una forma única de hacerla y muchos textos muy distintos pueden ser considerados “oraliterarios”. Antes de continuar deseo hacer hincapié en que el término oratura al surgir en el seno de la poscolonia africana no es apropiado para referirse a otras tradiciones orales como la grecolatina o las medievales, y por lo tanto continuaré llamando a éstas tradición oral.

Es importante reconocer, como ya algunos estudiosos lo han hecho, que la oratura está sujeta a limitaciones de tipo espacial y temporal, es decir, que el texto oral solamente

existe en un momento y lugar dados y gracias al arte del orador y a la participación de un círculo de escuchas. De esta forma, el texto oral se opone al texto escrito en tanto que éste posee una existencia material que no depende de una dimensión espacio-temporal. Sin embargo, ésta es una noción que ha estado bastante cuestionada desde la segunda mitad del siglo XX. La estética de la recepción, en voz de Wolfgang Iser, ha puesto de manifiesto que la realidad material de un texto escrito no es suficiente para que dicho texto se constituya como una obra de arte; para que esto suceda es necesaria la participación creativa de un lector que descodifique el texto material para que, así, éste desarrolle, dentro de un abanico de posibilidades, su mayor potencial (Iser 125). Para continuar las coincidencias entre oratura y literatura, el crítico nigeriano Abiola Irele establece que un texto oral comparte las mismas características con un texto escrito en tanto que ambos están constituidos por series de enunciados cuyas combinaciones forman un discurso coherente (9-10). A partir de estas dos consideraciones, una proveniente de un contexto europeo y la otra de uno africano, propongo la existencia de constituyentes orales y escritos, tal como lo señalaba Milman Parry, que operan sobre la constitución de una obra y que no dependen enteramente de su existencia material fija o efímera, oral o escrita.

Sin embargo, Irele también reconoce que, a diferencia de un texto escrito, un texto oral tiene la particularidad de regirse por un principio de inestabilidad en el que el esquema del texto permanece para que un orador dado lo ejecute con sus propias imágenes, desarrollo de ideas, expresiones, actualizaciones, etcétera (33-34). En los términos de la oratura, el texto es sólo una guía; el hecho de la narración constituye el fin en sí mismo. La cuestión de la inestabilidad implica un modo orgánico de expresión

artística en el cual el texto oral se produce en su situación particular y se convierte en un acto. En esta misma línea, a partir de su relación filial con la oratura, el texto oraliterario plantea una concepción más dinámica de la literatura.

Además de la valoración que podamos dar a la oratura, el debate sobre la continuidad de las artes verbales en África también continúa y, por lo tanto, afecta la producción “oraliteraria”. Desde hace más de cincuenta años, muchos teóricos han estado empeñados en afirmar o negar la continuidad que existe entre las artes verbales orales y las escritas. Por una parte, nos encontramos, por ejemplo, con Ruth Finnegan y su *Oral Literature in Africa* (1970) y *An Introduction to the African Novel* (1972) de Eustace Palmer, que arguyen que la escritura y, con ella la novela, son productos importados a África por las naciones colonizadoras; de ahí que, para ellos, el uso y la adaptación de la novela en los contextos y costumbres africanos resulte un hecho forzado y, por consiguiente, no siempre bien logrado. En mi opinión esta postura tiene dos problemas: en primer lugar, ubica a la novela como esencialmente europea y la oratura como esencialmente africana; y en segundo lugar no toma en cuenta cómo los hechos históricos (y de ahí los culturales) han modificado la interacción existente entre ellas. Una segunda postura es la de los críticos que han buscado demostrar que la escritura no es ajena a África (Griffiths 145)² y que el uso y la adaptación de la novela en los contextos y costumbres africanos no es artificial, sino un resultado lógico de las interacciones culturales.

² Griffiths ofrece un recuento sobre la escritura desarrollada sobre todo al norte de África en Egipto y otras naciones árabes; así como la forma en la que la concepción de la escritura como algo divino afectó la percepción occidental de las cultural orales y determinó la introducción de la escritura en ellas. Esto a su vez fue un factor muy importante en los intercambios entre el África islámica y el África negra, principalmente las escrituras ajami, es decir, el alfabeto árabe usado para las lenguas africanas; los más sobresalientes entre ellas quizá sean el ki-swahili, que no es sino la fusión del árabe y varias lenguas afroárabes, y el desarrollo de las escrituras fulani y wolof.

Sin importar con cual de las dos posturas estemos de acuerdo, es un hecho que la oratura sí es parte importante de la estrategia narrativa de muchas novelas africanas, aunque hay que dejar bien en claro que tampoco les es exclusivo ni esencial. Aceptar esto, sin embargo, implica otra serie de problemas relacionados con los conceptos desarrollados por Edward Said de filiación y afiliación (30-40),³ pues se puede llegar a considerar, otra vez, que la oratura es un elemento natural, y por lo tanto ineludible, de las novelas africanas, un fenómeno producto de la filiación, y no una característica arbitraria y específica (Julien 41-48), es decir, dada por afiliación. Respecto a estas ideas, la crítica estadounidense Eileen Julien, en su estudio sobre la oralidad en seis novelas francófonas y anglófonas, establece que tanto la arbitrariedad como la especificidad, es decir, la intencionalidad del uso de la oralidad en las novelas africanas, tiene justamente el objetivo de desconstruir la idea prevaleciente sobre la naturaleza oral de éstas y probar que, si bien las características de la oratura existen, es debido a que “[they] serve a purpose: they solve or help to solve a formal or aesthetic problem that the writer faces, and they suggest at the same time facets of a particular social situation” (45). De aquí que la textualidad híbrida pueda ser el medio de resolver el problema de cómo expresar la experiencia propia con medios que no se ajustan completamente a un contexto particular, además de que propone giros en las concepciones estéticas literarias, lo cual por su parte plantea más conflictos para los críticos de la literatura africana.

Para dejar bien en claro este punto es conveniente dirigir nuestra atención a las ideas que Said desarrolla en “Crítica secular”. La primera que me interesa es la importancia de descartar la idea de estudiar la oralitura en las novelas africanas como un

³ De acuerdo con Said, la filiación son las relaciones que un autor tiene “naturalmente” con su cultura y tradición propias, y es distinta de la afiliación en tanto que ésta es el proceso por el cual ese mismo autor se distancia de “lo propio” para imbuirse en otras culturas y otras tradiciones.

hecho ahistórico y arrancado de los procesos culturales desencadenados por la colonización, o en palabras de Said, estudiar la textualidad como “el objeto en cierto modo desinfectado y místico de la teoría literaria” (14). La segunda idea de Said que deseo explorar, el proceso que lleva de la filiación a la afiliación, es de gran ayuda para exponer la reinención oraliteraria que los escritores poscoloniales han hecho. El primer paso de este proceso es la negación de las relaciones filiales naturales; negación que, en este contexto en particular, podemos argüir fue el resultado del sistema colonial y no una elección propia. El efecto del sistema educativo colonial descrito por Ngũgĩ en “The Language of African Literature”, por ejemplo, fue determinante para desencadenar lo que Said plantea como un auto-extrañamiento a nivel personal y cultural (10-12). Si llevamos esto al nivel de los textos, veremos que la oratura, como producto cultural, también ha estado sujeta a transformaciones que la han modificado determinantemente. En un primer grado, la transcripción de textos orales y, en segundo, la estilización de los elementos de la oratura llevados a la escritura y, más específicamente, en el género novelístico. Este proceso, por lo tanto, ha hecho imposible que los lectores tengamos acceso a la propia oratura a través de textos oraliterarios. El segundo paso es la creación de nuevas formas de relación. Esto nos lleva a pensar, por ejemplo, en la apropiación de una lengua impuesta y la manipulación de motivos y formas provenientes de la oratura visibles en la oralitura. El resultado de esto es la construcción de un nuevo sistema: la propia oralitura. El tercer paso, sin embargo, trata de que este nuevo sistema se convierta en la reinstauración de la autoridad (30-36). La reinstauración de las relaciones filiales en este contexto en particular se complica por la hibridación cultural. Es fácil imaginar que Said tenía en mente estructuras culturales más unitarias y no una cultura híbrida, ya que esta

última tiene, al menos, dos relaciones filiales distintas a las cuales es posible “regresar”: la local y la imperial. Por lo tanto, en una cultura híbrida no puede haber un “regreso”, al menos no como la reinstauración de un orden pasado, pues las autoridades filiales ya han sido trastocadas mutuamente. De esta forma, el resultado es un área gris que no pertenece a ninguno de los órdenes filiales pasados, al tiempo que pertenece a ambos.

Esta área gris ha sido estudiada por Homi K. Bhabha para quien la reinstauración del orden filial no es posible. De acuerdo con la premisa de Bhabha, en la actualidad se producen figuras complejas que surgen en el cruce entre diferencia e identidad, pasado y presente, dentro y fuera, aquí y allá, etcétera (1). No obstante, existe una superposición o una gradación en la que los extremos de estos binomios se tocan; este punto de encuentro constituye un “más allá” en el que, de acuerdo con Bhabha, rigen los procesos de innovación y redefinición cultural. En gran medida, la redefinición cultural tiene su base en la diferencia, o en palabras del teórico indio, en el “third Space of enunciation [...] which constitutes the discursive conditions of enunciation that ensure that the meaning and symbols of culture have no primordial unity or fixity; that even the same signs can be appropriated, translated, rehistoricized and read anew” (37). El producto final de este “tercer espacio” es un híbrido cultural que cancela “the hierarchical claims to the inherent originality or ‘purity’ of cultures” (37) y que, por lo tanto, debe buscar su autorización no en la tradición – no filialmente – sino en la reinscripción, por lo general conflictiva, de la tradición a las condiciones contingentes y contradictorias que marcan a las minorías (1-18), es decir, a través de formas de afiliación, las cuales puntualiza Bhabha son producidas de manera preformativa (2). La reinscripción de estas figuras híbridas no implica el respaldo de una autoridad previa, sino la construcción de un nuevo orden, es

decir, el “tercer espacio de enunciación”. La oralitura, por ejemplo, al ser una figura híbrida puede solamente dar cuenta parcial de sus constituyentes y esto ha hecho que las fronteras de las convenciones literarias se expandan y que la crítica literaria voltee la mirada a las características de este tipo de textos. Los textos oraliterarios pueden no cambiar la literatura (el viejo orden), pero sí pueden tener un efecto en la forma en la que pensamos en ella y hacemos crítica.

Lo cierto es que ninguna conclusión o muy pocas conclusiones se han alcanzado respecto a estas cuestiones. Sin embargo, como sucede la mayoría de las veces, tanto los teóricos como los críticos nos vamos quedando atrás, pues más allá de lo que defendamos, son los escritores mismos, en su labor creativa, quienes deciden sobre el debate. Es una realidad que muchos de los autores contemporáneos están llevando a cabo proyectos donde incluyen rasgos orales como parte de la estrategia narrativa; y es una realidad también que muchos de estos autores, no únicamente poscoloniales, actualmente ocupan lugares fundamentales en la literatura contemporánea tanto para la crítica, como para sus públicos; como ejemplos podemos mencionar a V.S. Naipaul quien en sus primeras obras utiliza la transcripción de dialectos e idiolectos del inglés de Trinidad para caracterizar a sus personajes, o Angela Carter que se sirve del formato de entrevista para contar una historia. No obstante, no es posible generalizar. De hecho, la inclusión consistente de elementos orales en la estrategia narrativa parece ser un fenómeno que ocupa principalmente a escritores provenientes de naciones previamente colonizadas, y quienes se enfrentan a un proceso de definición identitaria que quizá los lleve a experimentar con principios propios de su cultura. De ser así, entonces estaríamos hablando de que las diferentes variedades del inglés se definen como lenguas identitarias,

es decir, “aquellas lenguas a que uno se adscribe en su autodefinición” (Esteban 8). Independientemente de los objetivos que cada autor alcance con la oralitura, el resultado de todo esto es que las obras escritas con tales lenguajes aparecen como un nuevo reto que los críticos debemos describir y descifrar. Respecto a esto es posible reelaborar las aseveraciones de Anthonia Kalu, quien sostiene que la tradición oral es el receptáculo que contiene la cohesión entre las normas, reglas y valores que emanan de las observaciones africanas sobre la vida y la experiencia africanas (xvi), y decir que la oralitura es el nuevo receptáculo de esta cohesión, ahora híbrida, de la vida y la experiencia poscolonial africana.

Dejando de lado las cuestiones teóricas por un momento, me gustaría abordar algunas particularidades sobre la oralitura. Se tienen registros literarios de la incorporación de la oralidad en discursos escritos africanos más o menos desde la primera mitad del siglo XIX, en forma de diarios, cartas, discursos políticos, entre otros. Sin embargo, fue hasta ya bien avanzado el siglo XX que los primeros escritores comenzaron a obtener un mayor reconocimiento por parte de los críticos ingleses. Uno de los más importantes en ese momento fue el nigeriano Amos Tutuola, cuyo mérito, según Dylan Thomas, era precisamente el carácter oral de sus novelas. En *The Palm-Wine Drinkard*, publicada en 1952, Tutuola reproduce un cuento oral yoruba en una variedad de inglés que para muchos era incorrecto y la cual propiciaba una imagen despreciativa de Nigeria (Lindfors “Amos Tutuola” 43). Uno de los aspectos más paradójicos que acompañó la producción literaria de Tutuola fue que, a pesar del rechazo crítico que sufrió en ciertas partes de África (Lindfors *Folklore* 33), su obra fue, y sigue siendo, muy popular entre la mayoría de los escritores y lectores africanos y de otras partes del mundo. Unos años más

tarde, los escritores que constituyeron el *boom* africano, Chinua Achebe, Wole Soyinka, Ngũgĩ wa Thiong'o y el mismo Tutuola en sus obras tardías, ya no tuvieron que enfrentarse a críticas sobre la variedad lingüística que utilizaban, mucho menos sobre las características orales de sus obras, en parte gracias a la pauta marcada por Tutuola y la favorable recepción de Thomas y, en mayor medida, por la popularidad que cada uno de los autores fue poco a poco adquiriendo.

Quiero hacer hincapié en que estos autores no fueron de ninguna forma los primeros en recurrir a la oratura como parte de la estrategia narrativa pues, como mencionaba arriba, ésta ya ha recorrido una larga trayectoria en África y seguramente en varios autores de diferentes nacionalidades hasta el presente. A pesar de la presencia constante de la oratura en la literatura, el modo particular en el que opera la oralitura se ha estudiado muy poco y, menos aún, los efectos que tiene sobre los géneros literarios. El primer deslinde que debe hacerse es que la oratura no es una unidad fija y única que se introduce como tal en una obra, pues en realidad existen muchos pequeños aspectos diferentes de ella que pueden aparecer o no en distintos momentos de una obra determinada. Varios críticos han intentado abarcar los diferentes modos y grados en los que se inserta la oratura en la literatura; por ejemplo, para Mineke Schipper existen pequeños elementos aislados entre los que menciona: ritmos narrativos, lirismo, dialogización narrativa, narración escénica, voces narrativas al estilo de oráculos, inclusión textual del receptor, repeticiones, canciones, proverbios, etcétera (67-70). Isidore Okpewho, por su parte, considera que elementos formales típicos de la oratura como el paralelismo, la asociación y la repetición, entre otros, se trasladan al discurso escrito (77-105). Para Eileen Julien, finalmente, existen tres formas básicas de incluir la

oratura en una novela. La primera es la repetición de relatos orales en narraciones escritas. La segunda es muy parecida a la propuesta de Schipper sobre la inclusión de proverbios, adivinanzas, cuentos, etcétera. La tercera, que tiene una cierta correspondencia con las ideas de Okpewho, es la más compleja pues trata de adaptar los principios formales de los relatos orales a las narraciones escritas. Lo que estos críticos nos dejan ver es que el resultado de cada fenómeno puede llegar a ser muy distinto, pero no por ello menos legítimo, ni menos artístico. En los siguientes capítulos buscaré identificar algunos de los elementos señalados por estos críticos, así como la forma en que cada autora los elabora. En este sentido, lo que sí queda muy claro es que no es el grado de oratura lo que otorga a una novela su valor artístico, ni su autenticidad africana. La oralitura, de este modo, implica un “más allá”, en el sentido planteado por Bhabha, en el cual se realizan negociaciones que proponen nuevas visiones/construcciones más congruentes que dejen ver las cicatrices de la producción literaria híbrida. En consideración a esto, se puede argüir que las novelas que estudiaré aquí son el producto de una síntesis creativa entre oratura y literatura en la que Bessie Head, Ama Ata Aidoo e Yvonne Vera proponen “a dynamic reappropriation of writing practice” (Petrilli y Ponzio 106), o en otras palabras, estas escritoras se convierten en agentes de una escritura que se encuentra en proceso de desarrollo. Así es la propia escritura la que nos obliga a que la crítica se enuncie también desde una posición hermenéuticamente híbrida y siempre en proceso de constitución.

Ahora bien, la novela como género literario es ya bastante problemática. En este sentido, es importante entender la novela de la manera más amplia y menos prescriptiva posible con el fin de no ejercer juicios normativos. Para los propósitos de esta tesis deseo

enfocarme en las ideas de M.M. Bakhtin sobre el género novelístico. Para Bakhtin la novela es el género moderno por excelencia y debido a que la novela es el único género que se originó después del surgimiento de la escritura, es un género “receptive to new forms of mute perception” (3). Estas características de la novela, aún siguiendo al teórico ruso, favorecen que todos los demás géneros están destinados a ser, en menor o mayor grado, “novelizados” (5). El fenómeno de novelización ciertamente deja lugar a la inclusión de aspectos orales; sin embargo, parece también implicar que la especificidad de tales aspectos se perdería una vez dentro del discurso de la novela. No obstante, lo más importante es que Bakhtin caracteriza la novela como “a developing genre [...] with a spirit of process and inconclusiveness” (7), lo cual atribuye al género novelístico la inestabilidad que convencionalmente se ha considerado como el aspecto distintivo de los textos orales.

Asimismo, Bakhtin establece que la heteroglosia – la variedad coexistente de discursos dentro de uno mayor constituido en este caso por la novela y la cual se opone a la normatividad del lenguaje (270) – y el dialogismo – la interacción de una obra con otras previas o contemporáneas y que no se limita a responderles, extenderlos o silenciarlos, sino a tener una relación dialéctica que afecte a todos los involucrados (275-279) – son cualidades fundamentales para el género novelístico. Estas características, sin duda, sugieren que el discurso de la novela es potencialmente mutable e inestable y da lugar a la pluralidad e incluso la disparidad de visiones en un mismo discurso narrativo. A partir de esta breve exploración de Bakhtin, podemos concluir que, paradójicamente, el discurso de la novela es capaz de consumir cualquier elemento a su alcance, al mismo tiempo que es propenso a ser alterado por los discursos y lenguajes que se mezclan en él.

Ahora bien, si de acuerdo con Bakhtin, la novela es un género cuyo fundamento es justamente la heteroglosia y el dialogismo, debido a que los discursos discordantes (sociolectos, dialectos e idiolectos) que la conforman en su mayoría tienen su origen en las fuerzas centrífugas del lenguaje (272), es posible decir que la novela surge precisamente en el perímetro lingüístico y no en el centro del sistema de la lengua, lo cual implica, en ese sentido, que la literatura poscolonial, al ser escrita con variedades “periféricas” de la lengua inglesa, tiene un constituyente fundamentalmente novelístico.

Llevadas al contexto de la literatura africana, las ideas de Bakhtin que he expuesto nos ayudan a desconstruir y relativizar las nociones que comúnmente han considerado que la producción de esta literatura es imitativa o subsidiaria de la producción literaria europea y que su origen es justo éste. Además de estas características, el concepto de “prosa artística” que Bakhtin plantea puede ser un aporte fundamental para el estudio de la oralitura. Bakhtin utiliza este término para caracterizar las interacciones lingüísticas y discursivas que suceden dentro de la novela y se oponen a la “prosa simple” y al “discurso poético” (260-61). En ese sentido, podemos pensar en la “prosa artística” como una forma discursiva que está más allá de la escritura y que, sobre todo, no depende únicamente de elementos escritos, sino de todos los discursos que la novela y la “prosa artística” sean capaces de asimilar. El fenómeno de oralitura que exploraré a lo largo de esta tesis bien puede ser una forma en la que la “prosa artística” sea entendida y dé lugar a una mayor recepción crítica de este tipo de textos.

Antes de continuar con la lectura cuidadosa de los textos, considero importante mencionar que, como iremos viendo en los siguientes capítulos, la tres novelas que discutiré tienen más que ofrecer si se les observa en términos de sus diferencias que si

buscamos las similitudes entre ellas. Mi intención no es llegar a una conceptualización general de lo que constituye la oralitura, sino la especificidad de cada texto. No obstante, por dispares que parezcan las características orales de cada una, mi lectura de las novelas busca justamente poner de manifiesto la diversidad contenida en cada una de ellas, así como las variadas posibilidades críticas para estudiar la oralitura.



Capítulo 2. La estilización oraliteraria. *Maru* de Bessie Head como mito contemporáneo

Bessie Head, la primera autora que abordaré, nació en Sudáfrica en 1937. Actualmente Head es considerada una de las escritoras africanas más importantes tanto por su calidad artística como por su vida, la cual ha sido considerada epítome de las problemáticas existentes en África sobre el racismo y la marginación de las mujeres. Las políticas de separación de este país, complicaron la vida de Head desde antes que naciera; ella misma en “Notes from a Quiet Backwater I” declara que su nacimiento y niñez “w[ere] filled with calamity and disaster” (3). En un momento cuando las relaciones interraciales ya eran ilegales, su madre – escocesa, blanca y adinerada – fue recluida en una institución psiquiátrica en donde dio a luz a una hija fruto de la unión con su sirviente negro. Separada de su madre poco después de nacer, Head estuvo en hogares adoptivos hasta la edad de trece años y más tarde en la misión orfanato St. Monica’s en la cual fue instruida para ser maestra. Ejerció esa profesión al salir de ahí, pero poco tiempo después abandonaría la docencia para dedicarse al periodismo. Durante los sesentas trabajó en Ciudad del Cabo y Johannesburgo escribiendo principalmente para la revista *Drum*. En esta época conoció a Harold Head, quien sería su esposo por dos años y padre de su único hijo. Atormentada por las difíciles condiciones políticas y laborales de Sudáfrica y acosada por sus lazos con el Congreso Pan-Africanista, Head decidió salir de su país en 1964 para trabajar en Botsuana como maestra. Sin embargo, el gobierno le negó un pasaporte y se vio forzada a salir de Sudáfrica con una visa de salida. Este episodio tuvo un efecto devastador para Head, pues además de perder su nacionalidad y convertirse en

refugiada, la autora se vio desprovista de una identidad política. Después de trabajar en Botsuana por unos años, Head finalmente pudo dar rienda suelta a su creatividad y publicó seis obras: la novelas *When Rain Clouds Gather* (1968), *Maru* (1971), *A Question of Power* (1973); una colección de cuentos, *The Collector of Treasures and Other Botswana Village Tales* (1977); una historia social, *Serowe. Village of the Rain Wind* (1981); y una novela histórica, *A Bewitched Crossroad: An African Saga* (1984). En 1979 finalmente obtuvo la nacionalidad botsuana. Bessie Head murió en Serowe en 1986 a los 49 años a causa de complicaciones por hepatitis. Cuatro libros más fueron publicados después de su muerte: *Tales of Tenderness and Power* (1989), *A Woman Alone: Autobiographical Writings* (1990), *A Gesture of Belonging: Letters from Bessie Head 1965-1979* (1991) y *The Cardinals: With Meditations and Stories* (1993). Finalmente, en el 2005, se publicó *Imaginative Trespasser. Letters between Bessie Head, Patrick and Wendy Cullinan 1963-1977*. Como lo expondré mas adelante, el sentido de alienación y la falta de identidad que tanto marcaron la vida de Head son también distintivas de su obra, la cual – a diferencia de muchos de los escritores contemporáneos a ella, así como de Aidoo y Vera – no deja ver un manifiesto africanista ni un afán de legitimación africana.

Virginia Uzuoma Ola establece que, en su obra, Bessie Head “blended fact with fiction; there is room for history, fantasy, dreams, myth, legend and even witchcraft” (49). Entre los elementos de su lista, Ola no menciona la mezcla entre oratura y literatura que existe en buena parte de la extensa obra de Head. Mucho del trabajo crítico hecho sobre la obra de esta escritora se ha enfocado en el fuerte compromiso político y social de la autora tanto a manera de denuncia de conflictos, como a manera de planteamiento de

ideales, así como en el sustrato biográfico de sus libros, principalmente a través de temáticas como la locura, el racismo, el amor, el poder y las historias tradicionales. Contrariamente, no se han estudiado mucho los rasgos formales de la obra de Head y, como resultado de esto, su vínculo con la oratura y las aportaciones orales que ha hecho a géneros prosísticos como el cuento y la novela han quedado desatendidas. A mi parecer esto bien puede deberse a que debido a su educación en la misión y en los hogares adoptivos, Head estuvo predominantemente expuesta a la lengua inglesa y su literatura y en mucho menor medida a la oratura y las lenguas sudafricanas y, por lo tanto, los nexos que se pueden establecer entre oratura y literatura son menos evidentes que en la obra de las otras autoras que estudiaré en los siguientes capítulos. Como veremos más adelante, este aspecto particular de la biografía de Head tiene un efecto determinante en su obra, en especial cuando nos aproximamos a ella como oralitura.

En este capítulo deseo explorar *Maru*, la segunda novela de Head, en términos de la inclusión de estrategias narrativas que asemejan elementos orales. La novela trata sobre las historias entrecruzadas de cuatro personajes, Margaret, Dikeledi, Moleka y Maru, a lo largo de un año marcado por el calendario escolar. Margaret es una masarwa huérfana, criada y educada por una blanca, que va al pueblo de Dilepe a trabajar como maestra. Ahí descubre que personas de su misma etnia son esclavos de los batswana, el grupo étnico dominante. Dikeledi, Maru y Moleka, por su parte, son hijos de jefes tribales batswana que heredarán la posición de sus padres. La presencia de Margaret en Dilepe desencadena dos tipos de reacciones: en primer lugar el escándalo y el rechazo de la gente y los funcionarios del pueblo quienes buscan destituirla de su puesto y sacarla de su comunidad; y en segundo, la admiración de tres figuras de mucho poder en Dilepe,

Dikeledi, su colega maestra, su hermano Maru, el futuro jefe tribal, y Moleka, su inseparable amigo. El mayor conflicto de la novela se da cuando la amistad entre Maru y Moleka se convierte en rivalidad debido a que ambos se enamoran de Margaret y deben enfrentarse y recurrir también a distintos modos de manipulación para lograr que se case con uno de ellos.

De acuerdo con Craig MacKenzie, para los escritores sudafricanos la oratura no es algo que esté enterrado bajo siglos de literatura, no sólo porque aún es practicada ampliamente por distintos sectores de la población, sino porque ha sido reelaborada y ha penetrado en distintos géneros literarios (347). Es también interesante la observación del mismo MacKenzie sobre el modo en el que los escritores negros han asumido la posición del antiguo orador para evocar la oralidad, en vez de ficcionalizar dicha figura a través de otro tipo de recursos como la narración enmarcada (348). En mi opinión esto ha dado lugar a formas menos artificiales de evocar la oratura y ha permitido que la escritura, en particular de prosa, sea enriquecida por elementos que convencionalmente no le son propios. A su vez, esto ha propiciado que las obras sean estudiadas más allá de su realidad física escrita y que se perciban distintos tonos y acentos particulares de cada autor. La oratura en *Maru*, como lo veremos más adelante, se manifiesta en distintas formas literarias. La más básica de ellas es el uso de lenguaje orgánico. En otra instancia, en el nivel estructural, encontramos que la narración utiliza recursos conversacionales de narrar a partir de la anticipación de distintos hechos que más tarde son retomados y elaborados. Asimismo, a través de los saltos en el tiempo, de atrás hacia adelante y viceversa, la autora da a la novela una dinámica oral y un cierto carácter mítico. Finalmente, la misma construcción de la historia está basada en la oratura a través de la

inclusión de mitos y cuentos tradicionales orales, los cuales a su vez, establecen el tono de la narración.

El lenguaje orgánico es un medio a través del cual muchos escritores africanos negros recurren con el objetivo de dar a su escritura una dimensión oral. En este contexto, lenguaje orgánico es el término dado a toda referencia que asigna a un objeto, personaje o fenómeno humano o manufacturado una correspondencia con el mundo natural. De esta forma, el lenguaje orgánico puede estar articulado a partir de dichos tradicionales que hacen referencia a la naturaleza o bien a través de figuras retóricas como la metáfora y la sinécdoque. La crítica ha establecido una relación muy estrecha entre el lenguaje orgánico y la oratura, lo cual me permite relacionarlo con la oralitura debido a que muchas veces este tipo de referencias “naturales” se equiparan a ciertos modos de enunciación oral, como dichos tradicionales o bien como un medio para “naturalizar” un objeto que se presenta como extraño. Al igual que en toda su obra, en esta novela Bessie Head recurre al lenguaje orgánico, particularmente en términos de las alusiones al entorno natural como el sol, la luna, las flores, la lluvia, las nubes, la sequía y los animales con dos propósitos evidentes: anclar a sus personajes en un contexto específico y darles una dimensión mítica. El valor del lenguaje orgánico es así doble, pues establece la historia en su contexto temporal y geográfico al mismo tiempo que los eleva a una dimensión no terrenal y ahistórica que permite a Head dar una visión que apunte a la resolución de los conflictos que presenta y, de cierta forma, una dimensión más universal a las tramas que narra. Además, la dimensión mítica que alcanza la narración a partir del recurso del lenguaje orgánico, “relates the language of the novel to the folk tradition” (Johnson “Structures” 64) cuyos pormenores exploraré más adelante. Por ejemplo, la

prolongada sequía que se vive en Dilepe durante el tiempo que abarca la novela tiene una correspondencia con la incapacidad de Maru para asumir el poder y terminar con los conflictos que provoca la presencia de la maestra masarwa. El nombre del héroe de la novela, Maru, lleva en sí esta idea, pues existe el dicho tswana “Maru a lwala” que quiere decir “las nubes están enfermas”, y de hecho el personaje alega que no está listo para ser jefe de la tribu a causa de su mala salud. Cuando es cuestionado si pronto asumirá su puesto, él contesta “Not yet [...] my health is not so good” (106). En esta misma línea, Joyce Johnson ha señalado que la relación conceptual entre el jefe y la lluvia es común en la imaginería tswana (“Structures” 61-62).

En la novela, el sol y la luna se articulan como dos maneras de ejercer el poder. El sol que se relaciona con Moleka representa un ejercicio del poder energético, explícito y desbordado, “Moleka was a sun around which spun a billion satellites. All the sun had to do was radiate force, energy, light.” (58). Así Moleka actúa impulsivamente, sin rendir cuentas a nadie y sin la mínima preocupación de ser juzgado: “It was said of Moleka that he had taken his heart out of his body and hidden it in some secret place while he made love to all the women in the village” (26-7). La luna, por su parte, se asocia con el poder reservado y cauteloso de Maru: “He had no sun [...] only an eternal and gentle interplay of shadows and peace” (27). La imagen de la sombra es de particular importancia para el desarrollo de la historia, pues es desde un lugar oculto que Maru, gracias a la visión extendida dada por sus espías y a un poder casi sobrenatural para manipular a otros personajes, logra lo que quiere casi sin mover un dedo. Esto hace que el poder de Maru sea más pasivo. De esta forma, ambos personajes son complementarios y es posible argüir que son dos facetas de uno mismo: “At first Maru blinked, thinking he saw almost

a replica of himself before him” (57), lo cual más adelante conectaré con el mito tradicional bantu de Mawu-Lisa.

En una relación muy similar se encuentran las dos protagonistas, Margaret y Dikeledi. Mientras que la identidad de Margaret se construye y reafirma constantemente debido a la marginación a la que está sujeta, Dikeledi es un personaje establecido y mucho menos mutable. Dikeledi es además alguien que sobresale a primera vista y que, al igual que Moleka, hace explícito su poder aunque no de manera tan activa. Es también agente de acción:

She was so startling and unexpected in her elegance that anyone could draw any number of conclusions about her and still be puzzled. The clothes were too bold, the skirt too tight but the feel of her was like a cool, lonely breeze, the kind that calms the tense, stifled air of a summer afternoon. (23)

En este párrafo las cualidades que distinguen a Dikeledi de Margaret están también articuladas a partir del lenguaje orgánico. La caracterización de Margaret por su parte es completamente diferente a la de los otros personajes, pues se da a partir de una sola premisa: es una masarwa. Los masarwa – o *bushmen* como también se les denomina despectivamente – nos explica la voz narrativa, son el último eslabón en la cadena del racismo, el fondo de la jerarquía étnica:

Before the white man became universally disliked for his mental outlook, it was there. The white man found only too many people who looked different [...] And if the white man thought that Asians were a low, filthy nation, Asians could still smile with relief – at least, they were not Africans. And if the white man thought Africans were a low, filthy nation, Africans in Southern Africa could still smile – at least they were not Bushmen [...] Of all things that are said of oppressed people, the worst things are said and done to the Bushmen. (11)

Otra fuente de caracterización para Margaret es el dibujo que su madre adoptiva hace de su madre biológica recién fallecida, el cual no es descrito más allá de estar enmarcado con el emblema “She looks like a Goddess” (15). Esta concepción sobre una masarwa contrasta con el total desprecio que se les tiene en Dilepe y parece ser determinante para que Margaret vaya más allá de las categorías étnicas o de género. La discrepancia entre las dos concepciones crea un sentido de ironía que acumulativamente afecta cada acción y comentario de Margaret. En otro momento, por ejemplo, la voz narrativa presenta a Margaret como un personaje de dimensiones universales: “It was hardly African or anything but something new and universal, a type of personality that would be unable to fit into a definition of something as narrow as tribe or race or nation” (16). Si bien la caracterización de Margaret no tiene un anclaje orgánico que le dé un estatus mítico como el de los otros tres personajes, ni tampoco tiene un poder explícito que pueda ejercer sobre los demás, la autora le otorga a este personaje un sentido de universalidad que la convierte en un personaje primigenio. Bessie Head la presenta utópicamente como el inicio de algo nuevo y la esperanza del final del racismo: “It was the simplicity of her approach and arguments that created the impression that she could open any door, make the contents within coherent, and that she stood for all that was the epitome of human freedom” (16).

El sentido de universalidad era una preocupación constante para Head quien “always emphasised that her outlook was a universal one” (Holzinger 7). Sin embargo, es prácticamente imposible decidir si la universalidad de su personaje reside en su determinación o en el sufrimiento por la marginación y por estar sujeta a figuras de poder. La cuestión de la universalidad es muy importante en el trabajo de Bessie Head,

por ejemplo, en su ensayo “Some Notes on Novel Writing”, la autora nos explica: “A very disturbing problem is that we find ourselves born into a situation where people are separated into sharp racial groups [...] It is as though, with all those divisions and signs, you end up with no people at all [...] I just want people to be people” (62). El afán de no hacer distinciones raciales que Head plantea en su novela está claramente anclado en esta visión y esto la distingue no sólo de las otras autoras que abordaré aquí, sino de la mayoría de los otros escritores africanos negros. Regresaré a este punto más adelante.

El entorno natural y el lenguaje orgánico también guardan una correspondencia con los sucesos de la trama como augurio de lo que sucederá. Hay dos pasajes especialmente ilustrativos de esto. El primero es el arranque creativo de Margaret marcado por visiones premonitorias y del cual produce tres cuadros:

Each time I closed my eyes those pictures used to fill all the space inside my head. One picture was of a house. Everything around it and the house itself was black, but out of the windows shone a queer light. It did not look like lamp light and it revolved gently. While I concentrated on this picture, it slowly faded and another took its place. There was a wide open sky and field. I saw the pitch black clouds envelop the sky, but when I looked at my feet the whole field was filled with yellow daisies. They stirred a little as though they were dancing. Their movement also created this effect of gently revolving light. The next moment I was surprised to find myself walking along a footpath between the lovely daisies. I looked up again and a little way ahead I saw two people embrace each other. I stared quite hard because they were difficult to see. Their forms were black like the house and the sky but, again, they were surrounded by this yellow light. I felt so ashamed thinking I had come upon a secret which ought not to be disclosed, that I turned and tried to run away. They did not want anyone near them and I could feel it. I dropped to the ground and tried to grab hold of the daisies to save myself from the strong wind. (103)

Podemos observar aquí toda la historia de la novela resumida en las imágenes cargadas de motivos orgánicos y donde cada uno tiene su correspondencia con los diferentes

personajes: Maru con las nubes y las sombras, Margaret con las flores. La casa y el entorno anticipan el final de la novela cuando Maru y Margaret dejan Dilepe y viven al margen de los masarwa y de los tswana. En este ejemplo, los sucesos que se anticipan se articulan a partir de los elementos naturales. Es de llamar la atención que lo que vemos en las pinturas no se trata realmente de una narración en donde los hechos se articulan narrativamente, sino que el sentido e incluso el orden de las imágenes y los motivos se dan por yuxtaposición y asociación. Esto da a las pinturas un carácter premonitorio. Un segundo ejemplo de lenguaje orgánico como augurio es la creación de la atmósfera para el clímax trágico de la novela: “Maybe it was because the rains were so late that year that the hot earth was baked to powder by the sun [...] something was over and lost. A great unease filled her heart [...] not even the Queen of Sheba and the Windscreen-wiper were there [...] They had not appeared as usual that day. The unease turned to foreboding” (117). Aquí el entorno cambia de tal forma que anticipa lo que está a punto de suceder en la trama: el matrimonio casi forzado de Moleka con Dikeledi, la crisis de Margaret y su rapto a manos de Maru. Estos episodios basados en el lenguaje orgánico tienen varias funciones: en primer lugar, establecen el tono mítico de la novela y crean tensiones textuales que dan dinamismo a la lectura; en segundo lugar, a través de ellos se establecen saltos prolépticos y analépticos que afectan la estructura narrativa y, en conjunto, constituyen la dimensión mítica o sobrenatural que domina la novela.

La estructura no lineal y no cronológica de la novela, como ya lo había anticipado, semeja recursos orales o conversacionales. La voz narrativa siempre se permite licencias para desplazarse en el tiempo para distintos objetivos. Por ejemplo, la novela abre con una prolepsis que anticipa el final, aunque los lectores no estemos conscientes de ello.

Así, conforme se va tejiendo la historia, el lector es capaz de atar cabos y relacionar este primer momento proléptico con todo lo demás. Sin embargo, es la propia voz narrativa la que va estableciendo los puentes de información necesarios para atar los extremos de la historia y, en ese sentido, aunque no sea una historia lineal, tampoco es fragmentaria; en todo caso más bien se trata de una narración circular. De hecho, desde las primeras páginas, la idea de circularidad narrativa, vital y humana se insinúa al plantear que el inicio es un final, pero un final es sólo el inicio de algo más, “Did it end there? Was that not only a beginning?” (7). La noción de circularidad una vez más se engancha con los motivos del lenguaje orgánico; la historia dura un año en donde todos los ciclos (escolar, estacional, agrícola y social) parecen esperar un nuevo inicio.

Ahora bien, el final de la novela ha sido muy discutido pues muchos críticos lo consideran fallido ya que es posible interpretarlo como un final feliz similar al motivo de Cenicienta, difícil de articularse como una resolución a los conflictos planteados en la historia (Daymond 82 y Gover 117). Por otro lado, también ha habido defensores de este final proléptico, quienes ven en la disrupción temporal una parodia de la historia de amor en la que primero se muestra una vida cotidiana insatisfactoria y luego los acontecimientos que llevaron a ella (Guldimann 64). Aunque no es posible rechazar ninguna de estas interpretaciones, yo me inclino hacia una lectura más conciliadora relacionada con la estructura circular de la novela. Si partimos de la premisa de que el final es también el inicio, y el final nos lleva al inicio, la idea de final feliz o infeliz, bien logrado o no, se cancela debido a que ambos momentos están en constante circulación: inicio y final son eslabones de una cadena cerrada y ningún episodio se articula ni como uno ni como otro. En ese sentido, Head parece plantear que en la circularidad siempre

hay lugar para regresar a un momento una y otra vez para enmendar errores o volver a cometer los mismos, y siempre hay un tiempo futuro en el que las cosas pueden dar un giro distinto.

Además de establecer una estructura circular en la novela y abrir el espectro de historias posibles al máximo, los saltos temporales evocan la atmósfera y el tono míticos del relato. Después de la prolepsis inicial, cuando se comienza a contar la infancia de Margaret y a desarrollarse la trama en Dilepe, destellos de información que constantemente nos regresan al inicio/final empiezan a aparecer, por ejemplo, “He [Maru] said to Moleka: ‘One day we will part over a woman’ ‘But that’s impossible!’ Moleka exclaimed. He said that because he had never loved a woman. When he did, he wanted to kill Maru” (37). Esto se conecta directamente con los pensamientos de Maru en las primeras páginas “He was thrown off-balance by the haunting fear that he would one day have to kill Moleka” (8). Los distintos saltos prolépticos también se relacionan unos con otros; el episodio que mencioné antes, las visiones que tiene y pinta Margaret, más tarde se conectan cuando Maru observa las pinturas donde se puede ver una especie de fotografía del inicio/final y “he raised his head a little and stared into the future” (105). Sin embargo, las conexiones pronto dejan de ser tan obvias y se entrelazan con muchas otras ya sea a través de motivos, episodios o diálogos. Por ejemplo, en un diálogo entre Margaret y Dikeledi, ambas en completa ingenuidad de los planes entrecruzados de sus contrapartes masculinas, la hermana de Maru dice: “ ‘You will be surprised at whom you will marry one day.’ She [Margaret] was to remember those words one day when certain events occurred” (114). Este salto temporal en particular adelanta, sin dar detalles, lo que pasará en las siguientes páginas, a la vez que recuerda lo que pasa en las primeras. En

este ejemplo en particular es interesante observar cómo, a pesar de estar anticipando una acción, al no dar detalles, la voz narrativa crea una tensión textual que empuja hacia adelante la narración. No obstante, ya sabemos que ir hacia delante en esta novela es también ir hacia atrás. Así se crean cadenas de eventos que atraviesan toda la novela en una suerte temporal muy interesante en la que coexisten, tomando prestadas las palabras de Paul Ricoeur, el pasado en el presente, el presente en el presente y el futuro en el presente (124-125). Este efecto temporal logra muy bien conectarse con los otros elementos que apuntan hacia una narración tradicional mítica, ya que en el mito el tiempo no corresponde con el tiempo cronológico humano, sino que se parece más al pasado absoluto que, de acuerdo con Bakhtin, caracteriza la epopeya (16). No obstante, el pasado absoluto planteado por el teórico ruso niega la posibilidad de que el lector se relacione o acceda al momento de la narración épica, debido a que se constituye como algo terminado por completo (17). En *Maru*, aunque el tiempo parece ser también inasible y un tanto desarraigado del tiempo cronológico, sí es posible que el lector se relacione e incluso participe, lo cual cancelaría su carácter épico. Sin embargo, el tono, el tipo de personajes y las cualidades de mito fundacional de *Maru* bien pueden caracterizarla como un relato épico.

Como lo he expuesto hasta ahora, la mayoría de los recursos que podríamos considerar orales están estrechamente relacionados con narraciones tradicionales y mitos. También, al inicio mencioné que la novela entera está construida sobre la base de la oratura encarnada en este tipo de narraciones. Hay tres mitos principales a los que esta novela alude. El mito dahomey (actualmente beniano) de Mawu-Lisa una deidad que tiene dos caras: de un lado es un rostro de mujer, Mawu, cuyos ojos son la luna; y del

otro es el rostro de un hombre, Lisa, que tiene ojos de sol. En otras versiones, sin embargo, Mawu y Lisa son el matrimonio creador de la tierra (Jonson “Bessie Head” 8). Esta figura se conecta especialmente con la relación y la caracterización que ya he abordado de Maru y Moleka. Asimismo podemos encontrar el mito común en muchas tradiciones africanas del dios que vivía en la tierra, hasta que los hombres lo hicieron enojar y se fue a una tierra distante (Werner 21-50), el cual guarda un claro paralelismo con la figura y la trama de Maru. Y finalmente el mito de “Sun, Moon and the Pretty Girl” en donde las deidades del sol y la luna se enamoran de la misma mujer (Radin 45-58), cuya trama es claramente la base dramática de *Maru*. En otro contexto, se ha visto la historia de Margaret como una historia de amor semejante al cuento de la Cenicienta. La alusión al folclor europeo presenta el conflicto de perpetuar la tradición ajena por encima de la propia; no obstante, éste podría ser otro intento de Bessie Head para dar un carácter más universal a su historia. Como ya lo dije, esta lectura ha sido muy criticada ya que no se puede argüir que el matrimonio de Maru y Margaret se articule como un final feliz, pues no representa una solución al racismo en Sudáfrica (Daymond, Gover y Guldemann); al menos no en términos de las problemáticas causadas por el apartheid. Al conjuntar en su novela historias orales tanto europeas como africanas, Head nos deja bien en claro que su principal preocupación es el racismo entre africanos y plantear la posibilidad de unidad entre ellos, más allá de mostrar una oposición o una resistencia a la cultura blanca. Sin embargo, a pesar de las discrepancias críticas, vale la pena señalar que la gran mayoría de las relaciones intertextuales que podemos encontrar en la novela, incluso si se trata de la Cenicienta, se establecen con historias provenientes de alguna tradición oral.

Un aspecto sobresaliente que aportan las referencias a los mitos es que se establecen relaciones análogas entre los personajes y la historia en *Maru* y los mitos que ya he mencionado. Este recurso permite que de manera muy económica la novela alcance una dimensión extratextual e incluso extraficcional. Las analogías entre personajes y tramas no sólo enriquecen la caracterización y sirven para crear tensiones textuales; además, presuponen, como algo pre-existente a la novela la validez de lo que la autora plantea, es decir, da legitimidad y sustento a su historia. Así, Bessie Head apela a la biblioteca personal del lector que bien puede ser conocedor de dichos mitos, lo cual le permita aprehender la dimensión extratextual de la novela, o bien puede no estar informado, en cuyo caso se le muestra la ruta hacia esta tradición.

La mayor aportación del uso de mitos tradicionales orales en la novela es la superposición de realidades que parecerían difícilmente compatibles, una contemporánea, la otra mítica. De manera conjunta, la superposición de estas dos modalidades es la que ofrece una visión propositiva sobre los problemas de racismo y las luchas de poder en Botsuana, pero también a una escala universal. La combinación de un tiempo presente con uno mítico es muy interesante pues produce, como lo ha señalado Joyce Johnson “the interlinking of the local and the immediate with the wider cosmic context” (“Bessie Head” 5), lo cual, como ya hemos visto, queda encarnado en la figura de Margaret. Además de esto, me parece que Bessie Head, al incluir distintos tiempos, logra evadir una constante en la literatura africana: la mirada y la construcción constante del pasado. Este fenómeno causado por la supresión de la historia africana a partir de la colonización ha llevado a la mayoría de los escritores negros a revisar y reescribir la versión blanca de la historia y han buscado en esos trabajos un anclaje identitario que les permita

descolonizarse. Para Sophia Obiajulu Ogwude, la obra de Head tiene un mayor acento utopista que mira hacia el futuro con ojos idealistas y propone celebrar el espíritu humano que noblemente siempre da un paso hacia enmendar los errores en la vida contemporánea (80). No obstante no podemos negar el fuerte contraste entre idealismo y realismo en la novela que según Lloyd Brown constituye “the kind of narrative irony that results from the continuous tension between a fervent idealism and a frank, sometimes brutal, realism” (161) pues son estas tensiones las que dan riqueza a la novela y una construcción más integral. Al no presentar un solo lado de la historia o una perspectiva única para abordarla, las propuestas de Head se complejizan y, así, adquieren validez.

Es interesante que Bessie Head, a diferencia de muchos otros escritores africanos negros, muestre una visión universalista de los problemas que aquejan a África. En una entrevista, la escritora declara que “writing a book is very much like putting a letter in a bottle and dropping it into the sea. You never know who is going to pick it up” (Adler 12); en la misma línea, Tom Holzinger comenta que Bessie Head “refused to be called an African writer, a black writer, a feminist writer or a revolutionary writer. She wrote for all people everywhere” (7). Ambas declaraciones dejan muy en claro que detrás de su obra no hay un manifiesto africanista, sino humanista. Sin embargo, Botsuana, al ser siempre el centro de su obra, queda articulada como un microcosmos, una región que bien puede ser representativa de problemáticas más generales, y que, como Margaret, ha permanecido “faceless, voiceless, almost nameless” (108) hasta que ella misma, o algo o alguien, la libera. Que las preocupaciones de Head no se limitan a África tiene una correspondencia formal en su obra, pues aunque se vale de elementos pertenecientes a la oratura, ésta, a diferencia del trabajo de otros escritores, incluyendo a las otras dos

escritoras que abordaré aquí, Ama Ata Aidoo e Yvonne Vera, es mucho menos experimental estructuralmente. La gran aportación de Head a la escritura prosística es la estilización de aspectos orales con un grado de maestría y sutileza tales, que éstos pasan casi desapercibidos, quizá ésta sea la razón por la cual no se han estudiado a fondo. De la misma forma en la que plantea el final de la discriminación y la renuncia al poder a partir de la unión de Margaret y Maru, Head nos vuelve a proponer una solución incluyente, híbrida, y conciliadora de las diferencias que por mucho tiempo los teóricos y críticos han forzado entre literatura y oratura.

Así como Margaret no sigue siendo una masarwa convencional después de ser educada por blancos, el ejemplo de oralitura que nos da Bessie Head deja muy en claro que la oratura no permanece inalterada dentro de la literatura, y que ésta tampoco permanece imperturbable una vez que ha entrado en contacto con la oratura. Sin embargo, la forma de oralitura que Bessie Head construye en esta novela parece estar integrada de manera muy homogénea, incluso yo diría que más uniformemente que los otros dos ejemplos que abordaré. De ahí que su obra resulte menos experimental formalmente, aunque no por ello menos propositiva. Los rasgos orales, que a la vez son los rasgos míticos, combinados con los rasgos escritos y la temática de la novela, logran desnaturalizar la “esencia” opuesta que normalmente se otorga a estas dos tradiciones. Volviendo al mito de Mawu-Lisa, Head plantea su obra como un todo con dos rostros, no opuestos, sino complementarios y de ahí que no acepte solamente la oratura ni únicamente la escritura, sólo la estilización de los dos: la oralitura. Como ya lo había adelantado esta estilización tan homogénea bien puede provenir de los antecedentes

educativos de Head que no incluyeron ninguna lengua indígena africana, sino hasta una edad más avanzada, ni un contacto directo con la oratura.

Este hecho en la obra de Head plantea un punto de partida muy interesante pues es posible argüir, como lo he venido haciendo hasta este punto, que los rasgos de oratura existentes en sus novelas no le son naturales, sino deliberados y arbitrarios. El que sea así nos deja ver una vez más que la oratura no es esencial de los escritores africanos negros, sino una tradición aprendida, y que su inclusión depende de una elección deliberada y de que desempeñe claros propósitos narrativos. La supuesta naturalidad de la inclusión de la oratura en la narrativa de escritores africanos negros queda así entredicha, lo cual, a su vez, se presta para continuar con el estudio de las novelas de Aidoo y Vera, en cuyas obras sí se ha naturalizado más la oratura debido a las vidas de las escritoras quienes sí estuvieron muy expuestas a distintas formas de oralidad y a las lenguas indígenas de sus familias, akan para Aidoo y shona para Vera.

En los siguientes capítulos veremos cómo elementos similares a los que exploré aquí pueden ser usados de maneras distintas y para propósitos particulares diferentes a los que Head les dio en esta novela. Esto una vez más nos deja ver que la estilización oraliteraria es una cuestión premeditada y predeterminada para un uso particular y específico, sea este homogéneo, como ya vimos en el caso de Head, o más experimental ,como lo será en los casos de Aidoo y Vera. La experimentación formal que no es parte de la obra de Head, constituye en las otras dos autoras quizá la característica más prominente no sólo por ser una constante en sus obras, sino porque a diferencia de Head, es evidente que las otras dos escritoras buscan que la oralitura muestre explícitamente sus dos componentes. Estas diferencias más adelante nos llevarán a discutir el amplio

espectro de posibilidades que existen no sólo para aproximarse a la oralitura sino también de constituirla.



Capítulo 3. El exilio lingüístico y literario de *Our Sister Killjoy* de Ama Ata Aidoo

Los orígenes de Ama Ata Aidoo son radicalmente distintos a los de Bessie Head. Lejos de crecer en un ambiente que la marginaba y amenazaba como Head, la escritora ghanesa nació en la entonces Costa Dorada en 1942 en una familia real fanti. Su padre, interesado en la educación de su hija, la impulsó para graduarse en teatro en la universidad de Ghana y, más tarde, le facilitó que viajara a Estados Unidos donde estudió escritura creativa. La carrera de escritora de Aidoo comenzó durante sus años en la Universidad de Ghana; inicialmente su producción constó de obras de teatro que se montaban en la misma universidad tales como *The Dilemma of a Ghost* y *Anowa*, y luego de poemas que también aparecieron en publicaciones universitarias. Unos años después, publicó periódicamente los cuentos que conformarían la colección *No Sweetness Here* (1970) y su primera novela llamada *Our Sister Killjoy or Reflections from a Black-eyed Squint* (1977). En la década de los ochenta fue ministra de educación bajo el gobierno militar de Jerry Rawlings, periodo durante el cual Aidoo publicó una colección de cuentos para niños así como numerosos ensayos críticos. Después de su renuncia a dicho puesto en 1983 tuvo que exiliarse en Zimbabwe y posteriormente en Estados Unidos. Sus últimas obras publicadas son la novela *Changes: A Love Story* (1991) y la colección de cuentos *The Girl Who Can and Other Stories* (1996). Actualmente Aidoo es escritora residente en la Universidad de Brown en Estados Unidos.

Las propuestas literarias de Aidoo a partir de su primera obra de teatro, *The Dilemma of a Ghost* publicada en 1965, han sido muy innovadoras formalmente. Esta

autora siempre se ha preocupado por experimentar con formas alternativas de los géneros literarios en los que ha incursionado. El resultado de esto han sido formas híbridas difícilmente clasificables en las que podemos encontrar narraciones sin narrador explícito o con muchos narradores, combinada con viñetas dramáticas, cartas y poemas. Debido a esto, críticos como Wilentz, Uzoamaka, Owusu y Opara, entre otros, quienes se han dedicado a estudiar el trabajo de Aidoo, han concurrido en que, al manipular las convenciones de los géneros literarios en los que ha incursionado, la autora busca poner de manifiesto los conflictos culturales que existen entre los países africanos en general y Ghana en particular, y la metrópolis imperial, y de esta forma contraponer formas estéticas occidentales y africanas.

Con esto en mente, la crítica de Aidoo se ha enfocado primordialmente en aspectos como la oralidad y el feminismo, y en segundo plano en sus compromisos africanistas. Estos estudios han utilizado como su base binomios a los que se les asigna un referente africano y uno occidental, tales como oralidad y escritura, la tradición y la modernidad, y el feminismo y el patriarcado, y esto ha llevado a que la obra de Aidoo en algunas ocasiones haya sido considerada simplista o contradictoria (Elder), e incluso racista (Hoeller). Sin embargo, muy pocos estudios han buscado establecer puentes de encuentro entre las contradicciones existentes en la obra de Aidoo, lo cual en mi opinión resulta mucho más relevante y deseo explorar en este capítulo. Mi punto de partida es que Aidoo busca mostrar los conflictos que aborda integralmente y, por lo tanto, la coexistencia de contradicciones es necesaria. Aún así, yo argumentaría que la contundencia y vigencia de sus textos proviene de la suma de las estrategias textuales y temáticas que podemos encontrar a lo largo de su obra, las cuales no deben ser aisladas

entre sí. La propia Aidoo se ha empeñado en defender las paradojas que pueblan sus obras, como el uso de la oratura, a través de declaraciones provocativas como “I pride myself on the fact that my stories are *written to be heard*, primarily” (Pietersen 24 cursivas mías), con lo cual deja muy en claro que no privilegia una u otra, sino el efecto que surge de la hibridación. No obstante, es innegable que la obra de Aidoo, en particular la novela que aquí estudiaré es un experimento muy trabajado y, sin duda, la complejidad de sus estrategias textuales es deliberadamente desconcertante.

En este capítulo estudiaré la primera novela de Aidoo, *Our Sister Killjoy or Reflections from a Black-eyed Squint*, en términos de la construcción oraliteraria que más adelante nos conducirá a lo que he llamado el exilio lingüístico y literario, entendido como el planteamiento explícito de un sentido de extrañeza en las convenciones literarias novelísticas y lingüísticas del inglés. La trama de esta novela se construye sobre el viaje de Sissie, una joven estudiante ghanesa, a Alemania donde se hace amiga de una ama de casa bávara; y más tarde a Londres, donde se confronta con sus compatriotas migrantes, para finalmente regresar a Ghana. La experiencia permite a Sissie tomar distancia y adquirir un aprendizaje sobre la situación de su país natal respecto a Europa, la mediación que existe en la representación recíproca de ambos contextos y, finalmente, las marcadas diferencias que existen entre hombres y mujeres en ambos lugares.

La idea de desplazamiento geográfico ha sido estudiada en esta novela como narrativa de viajes por Paula Morgan, o bien como literatura del exilio por Gay Wilentz. Los trabajos de estas dos académicas han utilizado como su base las referencias a los géneros de la literatura de viajes y del *bildungsroman*. Sin embargo, aunque es posible ver los vínculos entre la novela de Aidoo y aspectos de estos géneros, existen también

ferencias sustanciales. Mientras que podemos encontrar aspectos básicos de la literatura de viajes, como el movimiento geográfico y el descubrimiento cultural señalados por Jorge Monteleone en *El relato de viaje* (14-18), en la novela de Aidoo nunca se da una conquista de los lugares que visita ni logra una convivencia con sus habitantes. Al contrario, Sissie, la protagonista de Aidoo, se encuentra alienada por completo tanto de los lugares como de los habitantes. De igual forma, aunque es posible encontrar que Sissie alcanza un grado de crecimiento y aprendizaje personal y social por estar expuesta a nuevos ambientes culturales, todos ellos comunes en el *bildungsroman* (Cuddon 81-82), el entendimiento que ella logra acentúa el extrañamiento del nuevo lugar y provoca la alienación del suyo propio cuando al final regresa a Ghana. Además de la clara inclusión de los aspectos de estos géneros, *Our Sister Killjoy* también incluye la parodia de géneros incidentales como el ensayo, el reportaje y la carta de amor. Si bien *Our Sister Killjoy* tiene características de todos estos géneros, la lectura de ellos debe realizarse con una distancia irónica. En consideración a estas características, la idea que propongo de exilio lingüístico y literario proviene de la experimentación y el extrañamiento de los géneros literarios identificables en la novela y de los usos de la lengua con los que la autora nutre esta obra.

Ahora bien, es imposible incluir la gran variedad de formas literarias y orales que estudiaré en este capítulo dentro de un mismo criterio y, por ello, regresaré a la base teórica de M.M. Bakhtin sobre la novela. El crítico ruso establece que la novela es “a phenomenon multiform in style and variform in speech and voice” (261) lo cual, para el estudio de *Our Sister Killjoy*, resulta muy iluminador en tanto que se trata de una obra que busca deliberadamente forzar al máximo las fronteras convencionales del género.

Asimismo, el fenómeno de novelización descrito por Bakhtin (5-7) y que ya he mencionado con anterioridad, puede ser muy útil cuando uno se acerca a un texto formalmente problemático como éste y, por consiguiente, es posible considerar los géneros tanto orales como literarios que coexisten en esta obra como aspectos que han sido novelizados. La novelización se convierte, así, en el vehículo del extrañamiento de los géneros y por lo tanto del exilio literario. No obstante, en este capítulo me enfocaré en la forma en la que Aidoo ha novelizado los aspectos orales y en cómo ha construido los aspectos oraliterarios.

Aidoo, en su labor autorial, claramente reflexiona sobre el sentido de extrañeza de la lengua que utiliza en su obra. Esto es evidente en los conflictos referentes a la lengua que constituyen la trama de la novela, así como con la elección del estilo narrativo híbrido que da lugar a marcas textuales como los juegos tipográficos, los distintos acentos con los que los personajes “hablan” inglés y los “errores de uso”. Como veremos a continuación, es a partir de esto que podemos sostener que la idea de desplazamiento geográfico que constituye el punto de partida de la trama es también lingüístico y literario en tanto que es a través de las estrategias textuales, temáticas y estilísticas que la autora enfatiza la extrañeza de la lengua y del género y la tradición literarios en los que inscribe su novela (Yan 102). A grandes rasgos Aidoo recurre a tres formas principales de construir oralitura en esta novela: primero, a través de tonos y cadencias textuales; segundo, por medio del lirismo de ciertos pasajes y, tercero, a partir de la confluencia de voces en un mismo discurso. En cada una de las cuatro partes en las que la novela está dividida existen formas de construcción textual distintas así como apuntes sobre la extrañeza de la lengua inglesa. A lo largo del capítulo me detendré a discutir

detalladamente algunos ejemplos representativos de las diferentes modalidades de construcción oraliteria, lo cual nos dará la oportunidad de observar los propósitos que tiene cada una de ellas en su contexto y en la novela en general.

La primera forma de construir la oralitura en esta novela es la creación de tonos y cadencias creados por medio de pausas y silencios. Desde el inicio de la novela existe una falta de especificidad y Aidoo busca establecer un discurso que obligue a los lectores a ser partícipes de la narración. A lo largo de las tres primeras páginas encontramos un único enunciado que no tiene un emisor claro y además se presenta dividido en versos:

Things are working out (3)⁴
towards their dazzling conclusions...(4)
...so it is neither here nor there,
what ticky-tackies we have
saddled and surrounded ourselves with,
blocked our views,
cuttlered our brains. (5)

En el inicio de la novela no es posible ver quien está a cargo de la narración e incluso, dado que se menciona la conclusión de algunos sucesos, tampoco se puede divisar cuál es la dirección de la historia. Sin embargo, más allá de las funciones estrictamente narratorias de estas páginas, considero que su importancia reside en que establecen la dinámica de la novela en términos de las cadencias y los tonos que serán recurrentes y que dependen en gran medida de la distribución del texto en la página. También desde este momento Aidoo recurre a juegos tipográficos y da a la página un carácter plástico, pues ya no sólo importa el texto en ella, sino su distribución. En ese sentido, es por demás interesante observar la manera en la que los lectores nos vemos obligados a entrar en la dinámica establecida por la autora. Desde las primeras páginas, el planteamiento de la

⁴ Debido a la especificidad de la distribución del texto en ciertas páginas buscaré estructurar las citas de manera que reflejen este fenómeno con el fin de ilustrar sus efectos.

novela en estos términos busca la creación de tonos y atmósferas que asemejen expresión oral; no obstante, quizá el objetivo más contundente sea el involucrar fuertemente al lector, tal y como si estuviera presente en el círculo de la narración oral (Elder 116). Es a partir de este primer enunciado, el cual funciona a manera de declaración, que Aidoo comienza la estructuración del texto de la novela de modo fragmentario y conflictivo para los lectores. Como lo expondré a continuación, a lo largo de toda la novela, las pausas y los silencios reflejados en este tipo de juegos tipográficos son una constante que busca imitar formas orales, aunque de maneras distintas, pero siempre apuntando al extrañamiento lingüístico y literario. En muchos casos estos son medios para matizar el tono, para enfatizar o ironizar a través del uso de sangrías o mayúsculas. Mientras nos enteramos del viaje de Sissie, aún en las primeras páginas es posible encontrar instancias de estos tonos:

Her journey must have had something to do with a people's
efforts

'to make good again' (8, cursivas mías)

About a week later she was gone and like a posthumous
award, they published her picture in the local newspaper
with some information on the trip.

Our Sister had made it. (9, cursivas mías)

Más adelante, cuando la protagonista ya se encuentra en Alemania, existe un claro énfasis en la extrañeza de ciertas cuestiones:

Here, [...]
IT CANNOT BE NORMAL
for a young
Hausfrau to
Like
Two Indians (23, cursivas mías)

Pero más allá de los tintes tonales que puedan tener los silencios y pausas tipográficas, la característica más sobresaliente es la forma en la que éstos le dan a la narración una carga

ideológica especial, por ejemplo, las primeras impresiones de Sissie al llegar a Alemania y entrar en contacto con la gente y el lugar:

She was a young mother pushing her baby in a pram. Later, she was to tell Sissie that she did this quite often. She would come and stand where Sissie stood, in the round sentry post, and look at the town and the river.

There was a castle
Which the brochure tells you
Was one of the largest in all
Germany.
Germany?
The land of castles?
So who was this
Prince,
This Lord and Master
Who had built one of
The largest castles of them all,
Possessed the
Biggest
Land, the
Greatest number of
Serfs? (19)

En este pasaje no sólo es evidente el tono burlón e hiperbólico que adquiere la voz narrativa cuando se separa del cuerpo de la narración, con el cual descalifica la serie de valores representados en lo que parece ser un folleto turístico. La significación de los elementos plásticos de estos juegos tipográficos es en ocasiones más relevante, y yo argüiría que buscan compensar la falta de inmediatez de la narración oral y sus elementos extralingüísticos, como la gesticulación y el lenguaje corporal, en el texto escrito e impreso. Por ejemplo, en el pasaje donde Sissie habla con Marija, la ama de casa, sobre sus vecinos indios, se nos ofrece esta reflexión aislada del discurso narrativo y de los diálogos de los personajes. Aunque una vez más la procedencia de este pasaje no es muy clara y es difícil decidir si ese “you” que aparece en la primera línea corresponde a Sissie,

a los vecinos indios o a los migrantes en general, su carácter plástico y tonal es imposible de ignorar debido a su peculiar construcción:

Aeroplanes brought you here.
But what else did
Migrant birds of the world,
Beginning with such
Few feathers too, which
drop
and
drop
and
drop
from
constant flights and
distances? (20)

Además del carácter plástico a manera de caligrama que otra vez obliga al lector a entrar en la dinámica de la voz narrativa, este pasaje cambia el tono de la narración, la cual se torna pesimista al incluir el tema de la ilusoria migración en medio de una conversación casual. Ejemplos como éste no son los más comunes a lo largo de la novela, pero sí son los más efectivos, pues además de enunciar una idea, la ilustran. Aidoo consigue un efecto parecido en el siguiente ejemplo donde la voz narrativa aborda la idea de soledad en Europa:

She saw against the background of the thick smoke that was like a
rain cloud over the chimneys of Europe,

L
O
N
E
L
I
N
E
S
S
Forever falling like the tear of a woman's eye (65)

Al deletrear la palabra LONELINESS y aislarla del resto del texto, la voz narrativa logra ilustrar la soledad a la que se refiere. De la misma forma, la idea de la lágrima cayendo que se presenta en la última línea tiene su correspondencia con la disposición tipográfica. Una vez más, en este ejemplo Aidoo consigue enfatizar una idea por medio de la manipulación del texto impreso y de los cambios tonales y rítmicos que esto implica.

La segunda forma de construir la oralitura que caracteriza a esta novela es el lirismo que en ocasiones adquiere la voz narrativa. El lirismo es uno de los recursos más comunes cuando se trata de escribir la oratura, pues tiene un sustrato lingüístico muy claro, como el uso de lenguaje e imaginería orgánicos. Es curioso cómo muchos de los pequeños poemas contenidos en la novela podrían fácilmente aislarse del contexto en el que son introducidos debido a su cadencia lírica y su construcción evocativa e incluso elegíaca, como en el siguiente ejemplo donde Sissie habla de Ghana en relación con Nigeria:

Nigeria.
Nigeria our love
Nigeria our grief.
Of Africa's offspring
Her likeness –

O Nigeria.
More of everything we all are,
More of our heat
 Our naiveté
 Our humanity
 Our beastliness
 Our ugliness
 Our wealth
 Our beauty

A big mirror to
 Our problems
 Our tragedies.
 Our glories. (52-53)

En este pasaje es muy claro cómo la inclusión de “párrafos líricos” detiene el episodio donde Sissie explica a los europeos con los que convive la ubicación de su país para apelar a una dimensión discursiva que sale de la narración. También se observa la construcción poética de este pasaje por medio del vocativo, las metáforas y los paralelismos. Este tipo de inclusiones también se dan en instancias más breves, por ejemplo, como parte de la descripción de la habitación de Marija, la alemana frecuentada por Sissie:

Speak softly
Tread lightly
It is a holy place
A sanctuary for shrouded dreams (63)

En este pequeño poema bien se puede observar el lenguaje de naturaleza sensorial, así como la metáfora del último verso que se refiere a la cama en la habitación. Al igual que el ejemplo anterior, independientemente de su función dentro del contexto de la trama, éste puede ser aislado y sostenerse por sí mismo. Con estos dos ejemplos se vuelve evidente que Aidoo apela a géneros extranovelísticos para la construcción textual experimental de su novela, o bien a la novelización de ellos, pero lo más interesante es la forma en la que logra que estos pasajes extranovelísticos no tengan un anclaje necesariamente novelístico, sino que tengan una vida independiente de la obra como un todo.

Finalmente, la tercera forma que utiliza Aidoo para la construcción de oralitura en *Our Sister Killjoy* es la confluencia de voces en un mismo discurso. Para este fenómeno en particular es importante ir a los planteamientos de Bakhtin sobre la novela, los cuales giran alrededor de la heteroglosia y la polifonía a partir de lo que él llama palabra ajena.

Para Bakhtin, existen dos formas de palabra ajena, la primera consiste en que la historia de una palabra carga a ésta misma de muchos significados distintos de los que se le pueden dar en un contexto concreto – una forma de dialogismo interno – (276-78), y la segunda es cuando la inclusión de una palabra en una construcción textual específica pertenece a más de un hablante (284). Como veremos a continuación, en *Our Sister Killjoy* podemos encontrar ambas formas, las cuales se logran a partir de los silencios y pausas tipográficas. Para Bakhtin este tipo de inclusiones no implica “[to] strip away the intentions of others from the heteroglot language, [nor] violate those socio-ideological cultural horizons that open up behind heteroglot languages” (299). Siguiendo esto, es posible argüir que Aidoo arma la oralitura de su novela de manera que los discursos ajenos (de la protagonista y los otros personajes) confluyan en el discurso de la voz narrativa. Existen, sin embargo, dificultades para explorar este tipo de pasajes debido a que no hay marcas tipográficas claras como en los otros casos, aunque en ocasiones la confluencia puede verse en la versificación de la narración que cambia el tono o el ritmo, y en última instancia, en el extenso uso del posesivo “our” a lo largo de la novela y que podemos ver en el título de la novela y en los ejemplos ya citados, como el párrafo lírico sobre Nigeria, así como en otros que citaré más adelante. Por lo tanto, es aquí donde la participación de los lectores es más importante para lograr escuchar las diferencias tonales y hacer honor a las intenciones de la propia autora de que sus obras fueron escritas para ser escuchadas.

Instancias de la palabra ajena pueden encontrarse en los diferentes tonos que abundan en la novela y atribuirse a discursos distintos. En el siguiente ejemplo, la reflexión que cierra la primera sección de la novela sigue al momento en el que Sissie

“was made to notice differences in human colouring” (13), por lo cual las diferencias discursivas son muy interesantes pues bien pueden tener su referente en las diferencias que la protagonista percibe en las personas.

[...] what she also came to know was that someone somewhere would always see in any kind of difference, an excuse to be mean.

A way to get land, land, more land
Valleys where green corn would sway in the wind.
A grazing ground for highland cattle.
A stream to guggle the bonnie bairns to sleep.
Gold and silver mines,
Oil,
Uranium
Plutonium
Any number of ums –
Clothes to cover skins,
Jewels to adorn,
Houses for shelter, to lie down and sleep.
A sharper edge to a voice.
A sharper ring to commands.
Power, Child, Power.
For this is all anything is about.
Power to decide
Who is to live,
Who is to die, (13)
Where, (14)
When, (15)
How. (16)

En las primeras líneas de este pasaje es posible identificar la voz narrativa en un registro y un tono que podemos considerar familiares. Conforme continúa el pasaje, sin embargo, las referencias a “Oil, Uranium, Plutonium” dejan atrás ese tono y el pasaje adquiere tintes de un discurso político anticolonialista e incluso panafricanista gracias a la mención de las minas de oro y plata, así como los valles. No obstante, la voz narrativa reclama inmediatamente su posición con un comentario burlón, “Any number of ums” y cambia a un tono más serio y aleccionador con la evocación a “Child”. Es de llamar la atención el

uso de localismos como “bairn” de uso principalmente escocés. Finalmente, ya en las páginas casi en blanco, se escucha un tono de desilusión y devastación que puede ser atribuido a una colectividad colonizada, y en las cuales, además, la cadencia del discurso se hace lenta para marcar el tono reflexivo.

Los distintos discursos continúan intercalándose con el discurso narrativo a lo largo de la novela de distintas formas, por ejemplo, a través del estilo libre indirecto cuando la voz narrativa se apropia de los comentarios de la protagonista con el fin de darles otro acento. Una forma en la que esto sucede es que los juegos tipográficos van ciñéndose exclusivamente alrededor del discurso de la protagonista, y así, al igual que los silencios, favorecen la inserción de su discurso en el de la voz narrativa. También es en estos casos que resulta complicado distinguir uno del otro a simple vista y, de hecho, hacia el final de la novela es posible aventurar la teoría de que voz narrativa y protagonista son la misma, aunque separadas temporalmente y, por lo tanto, en cierto grado, también discursivamente. Sin embargo, en este punto existe una gran disonancia entre el temperamento de la protagonista y el de la voz narrativa (la protagonista tiene un tinte de inocencia idealista, mientras que la voz narrativa tiene más experiencia y recurre al sarcasmo y la ironía) que brinda la oportunidad de distinguirlas, por ejemplo:

Marija asked a few questions while Sissie, answering, told her
friend about her
Mad country and her
Madder continent (40)

En esta cita, es posible distinguir la diferencia que existe entre el discurso puramente narrativo de las dos primeras líneas y el discurso ajeno de las otras dos líneas en el que confluyen la voz narrativa y la de Sissie; la voz narrativa se deja ver en la distribución del texto en la página y en el uso de la tercera persona “her”; la de la protagonista, por su

parte es visible en el uso de discurso libre indirecto. En este caso, a diferencia de los ejemplos de arriba, la pausa y el silencio que implica el juego tipográfico no es sólo tonal y rítmico, sino que también, al separar los discursos es un indicador de la inestabilidad, o bien la subjetividad del comentario que depende del sujeto que lo enuncia. Es decir, aquí la voz narrativa atribuye el comentario a Sissie, pero al mismo tiempo lo adjunta a su propio discurso, lo cual matiza y duplica la intencionalidad del comentario. De esta forma, pasajes como éste adquieren más de una significación dependiendo de a quién lo atribuyamos: si a Sissie, la reflexión parece pesimista; si a la voz narrativa, la observación suena burlona. Conforme avanza la novela, este tipo de comentarios se va haciendo más complejo dada la superposición de los discursos de la voz narrativa y de Sissie. Esta superposición se puede apreciar de buena forma en los pasajes que tratan sobre los africanos en Londres, sobre quienes tanto la voz narrativa como la protagonista parecen tener fuertes opiniones, por ejemplo, la descripción física que da de ellos:

She saw women who at home would have been dignified matrons as well as young attractive girls looking ridiculous in a motley of fabrics and colours. Unused to the cold and thoroughly unefficient at dealing with it, they smothered their bodies in raiments of diverse lengths, hues and quality – in a desperate effort to keep warm:

A blue scarf
to cover the head and the ears,
A brown coat lined with
Cream synthetic fibre.
Some frilly blouse,
its original whiteness compromised.
A red sweater
with a button missing.
An inch or two of black skirting
showing under the coat.
An umbrella,
chequered green, red and blue.
A pair of stockings that are too light for
A chocolated skin,
A pair of cheap shoes,

Never mind what color,
But
Cheap. (88-89)

Este fragmento cambia de una narración en tercera persona (“She saw”) a un comentario que bien puede ser atribuido tanto a la voz narrativa como a la protagonista (“Unused to the cold...”) y, luego, a la versificación del texto que deja ver la focalización de los pensamientos de la protagonista. Estos, sin embargo, no son evidentemente enunciados por Sissie ya que no están enmarcados por comillas ni tampoco es claro que sean provenientes de la voz narrativa, pues es un pasaje arrancado de la narración en prosa. El resultado de esto es que es casi imposible distinguir el discurso de cada una. Dado que las prendas descritas sólo pudieron haber sido vistas por Sissie, podemos atribuirle a ella la información. No obstante, la interpretación de cada una de las prendas parece provenir de la irónica voz narrativa quien ejerce un duro juicio de valor al burlarse de sus compatriotas en el extranjero, quienes – la voz narrativa no nos lo indica – bien pueden haber dejado su país por voluntad propia o por necesidad. En este sentido, es imposible desenredar el entretejido que se forma del discurso de las dos. Así el uso prominente del posesivo “our” en el título y a lo largo de la novela es muy significativo en tanto que une a la voz narrativa y la de la protagonista en un cúmulo de coincidencias. De esta forma es posible sostener que el discurso pertenece a ambas voces, o quizá, como lo exploraré más adelante, se trate de una misma.

Ahora bien, en la última parte de la novela todo cambia. No sólo la mayoría de los juegos tipográficos, las pausas y los silencios desaparecen, sino que, además, el discurso pierde muchos de los matices orales que exploré con anterioridad. Este tipo de cambio en la construcción textual es una estrategia a la cual Aidoo recurre, por ejemplo, en su cuento “The Message” y en ciertos momentos de su otra novela *Changes*. Al igual que en estos

otros ejemplos, en *Our Sister Killjoy* este cambio busca establecer un contraste entre formas narrativas experimentales como en las tres primeras partes, y otras que se disfrazan como formas convencionales, en este caso, la epístola. Asimismo, en otras ocasiones, con estos cambios radicales, Aidoo busca desconcertar al lector crítico⁵ con los cambios de perspectiva que afectan directamente la construcción textual de la voz narrativa.

Debido a que la última sección de la novela es una epístola, podemos encontrar convenciones tales como un destinatario, “My precious something” (112), seguido por el cuerpo de la carta. No obstante, a lo largo de esta sección no es una única voz la que habla, sino varias, e incluso hay reproducción de diálogos; de ahí que no podamos leer esta epístola como tal, sino con ciertas aristas orales. De esta forma, aunque esta parte luzca como un discurso que apela principalmente a convenciones de texto escrito, cuando lo contrastamos con las otras tres partes, también hay instancias en la que se imitan recursos orales y que se constituyen sólo como un monólogo: “Yes, I remember promising you that I was going to try and be positive about everything. Since you reminded me that the negative is so corrosive” (112). Es interesante cómo a lo largo de toda la carta se conserva un “you” o “My Love” al cual se hace referencia y con el cual el lenguaje escrito de la carta adquiere un anclaje oral. Una característica sobresaliente de la cuarta parte de la novela es que al no existir más que el discurso de Sissie en la carta, la voz de la protagonista se apropia de todos los comentarios irónicos que la voz narrativa le adjuntaba en las otras secciones y, como ya lo había adelantado, entonces es posible

⁵ De acuerdo con Matei Calinescu, muchos textos considerados posmodernos comparten la característica de sobrecodificación que en general apelan a lectores críticos, quienes deben emprender una labor casi detectivesca con el fin de descifrar las intrincadas estructuras que subyacen en el texto. En mi opinión, *Our Sister Killjoy* es uno de esos textos sobrecodificados que demandan lecturas sobrecríticas. De ahí que la pérdida de referencias sustanciales es muy común para lectores no críticos.

argüir que desde el inicio de la novela existe el mismo tipo de relación entre la voz narrativa y la visión de Sissie; es decir, la voz narrativa corresponde a la misma Sissie quien se mira en retrospectiva, con una distancia crítica. Por ello la relación entre los discursos de la protagonista y la voz narrativa que ya he expuesto, es conflictiva, porque en realidad es uno mismo pero a destiempo. Este fenómeno implica para la voz narrativa/protagonista una forma de desdoblamiento, un indicio más de exilio lingüístico. El distanciamiento que se puede apreciar en este punto es que entre la voz narrativa/protagonista no existe ningún grado de univocidad sobre las opiniones expresadas, ya que al confluir y separarse continuamente los discursos se cuestionan entre sí.

La inclusión de los juegos tipográficos y, de ahí, las pausas y los silencios, o bien la ausencia de ellos, tiene el firme objetivo de marcar momentos en los que el discurso no corresponde a un único sujeto y, simultáneamente, trae consigo efectos tonales, rítmicos e ideológicos. Sin embargo, no es del todo claro por qué Aidoo se empeñó en marcar tan enfáticamente que su discurso narrativo es conflictivo a través de estas características. En primer lugar podríamos considerar que se trata de la marca de la polifonía y de la heteroglosia que de acuerdo con Bakhtin caracteriza el discurso de la novela, pero las cuales, en mi opinión también son parte fundamental de muchas formas narrativas orales. Si para Bakhtin todas las palabras y las obras están en un diálogo constante (279), éstas nunca dejan de ser fluctuantes; y lo mismo ocurre durante una narración oral: las palabras son enunciadas y arrojadas a una colectividad con la cual entra en diálogo. Una manera en la que la polifonía y la heteroglosia funcionan en *Our Sister Killjoy* es por la imitación de formas narrativas orales, que es uno de los más fuertes objetivos en toda la obra de Aidoo.

Sin embargo, debemos recordar que la obra de Aidoo ha sido también siempre muy política y ha participado de muchos de los debates que han acompañado la producción de la literatura africana; uno de los más importante quizá sea la legitimidad de hacer literatura *africana* en lengua *inglesa*.⁶ A partir de esto se puede argüir que Aidoo explicita el carácter conflictivo de su relación con la lengua inglesa para evidenciar que su uso no es natural, sino completamente deliberado; es decir, hace chocar la lengua y las convenciones orales y escritas. Más aún, en palabras de Gay Wilentz, “Aidoo’s breakdown of the novelistic structure exemplifies [...] the problem of writing in the colonial language” (162) y, de hecho, para ella así como para mí, esto constituye también la trama y el conflicto principal de la novela.

En esta misma línea podemos considerar que, en *Our Sister Killjoy*, toda la narración se articula, en términos de Bakhtin, como palabra ajena; la extrañeza del inglés no está marcada solamente en relación con los personajes africanos como Sissie y los que se encuentran en Londres; de hecho, casi para ninguno de los personajes (alemanes y franceses) el inglés es su primera lengua. Incluso los hablantes de inglés tienen alguna peculiaridad respecto a su uso de la lengua, como el acento *cockney* de la madre de Jayne, personaje que en realidad no aparece, pero cuya mención sirve para introducir esta variedad del idioma. Regresaré a este punto un poco más adelante. La extrañeza de la lengua tiene claras marcas textuales, en este sentido, la novela hace mucho hincapié en esto y propone una relación conflictiva entre el inglés y todos sus hablantes. Muy al inicio

⁶ Véase Ngũgĩ wa Thiong’o (26-30). Para Ngũgĩ wa Thiong’o, así como para otros escritores, el uso de la lengua inglesa constituye la construcción de la tradición literaria afro-europea. El escritor keniano arguye que la “verdadera” literatura africana debe ser escrita en alguna lengua africana, lo cual incluso le hizo dejar de escribir en inglés por un tiempo. No obstante, también hay escritores como Chinua Achebe quienes consideran que el uso del inglés es inevitable y que por lo tanto se le debe sacar provecho.

de la novela, las marcas de esta extrañeza aparecen tanto en Sissie como en la voz narrativa cuando las dos reconocen la artificialidad de su uso del inglés:

A common heritage. A
Dubious bargain that left us
Plundered of
Our gold
Our tongue
Our life –while our
Dear fingers clutch
English – a
Doubtful weapon fashioned
Elsewhere to give might to a
Soul that is already
Fled. (28-29 cursivas mías)

En este pasaje es clara la carga ideológica que se le da a la lengua inglesa ya sea que esté articulada por la voz narrativa o por la protagonista, especialmente en términos de la historia que yace detrás de su uso. Por una parte se enfatiza el origen ajeno de la lengua: “elsewhere” y, por otra parte, se le atribuyen los dolores y pérdidas provocados por el colonialismo. Otro ejemplo de esto es cuando Sissi explica el origen de su nombre a Marija “ ‘Oh, it is just a beautiful way they call ‘Sister’ by people who like you very much. Especially if there are not many girl babies in the family... one of the very few ways where an original concept from our old ways has been given expression successfully in English’ ” (28).

De esta forma el lenguaje de la novela se vuelve autorreferencial en tanto que en sí mismo ya hay un elemento de alienación respecto al sujeto enunciator; es decir, el discurso de la voz narrativa/protagonista marca el exilio lingüístico implicado en su uso de la lengua inglesa. El exilio lingüístico es, entonces, la marca textual del sentido de extrañeza y, por lo tanto, del carácter ajeno de la lengua inglesa en este caso en particular. La autora, así, obliga a los lectores a notar estas características en el discurso de la voz

narrativa/protagonista y, a partir de ellas, a reconocer otras marcas de extrañeza presentes en la novela. Quizá las marcas más evidentes del carácter ajeno del inglés sea, como ya lo mencionaba arriba, la estilización textual del discurso de los personajes que desde la perspectiva de la protagonista son “extraños” como Michelle, la francesa del supermercado: “Marie is a French name [...] *Naturallement*” (25 cursivas mías); Marija, la alemana amiga de Sissie: “I like *zem weri* much. The Indians. *Zey verkt* in *ze* supermarket. *Zey ver weri* nice [...] It *vas* before last *vinter*. For a long time. And *zen zey* left. I like *zem weri* much” (20 cursivas mías); y finalmente la madre londinense de Jayne con su acento cockney: “Deeah, Jayn’s been awai all dai” (42). Es evidente que con este tipo de diálogos la autora busca enfatizar el sonido y el ritmo de los enunciados por encima de lo que se dice, marcando así la extrañeza y la variedad de usos del inglés. En la segunda parte de la novela, donde aparecen los personajes con acento alemán, es interesante la forma en la que desde las perspectivas de la voz narrativa y la de Sissie se exotiza a estos personajes, sobre todo si consideramos la labor deconstructiva que esto representa al invertir la exotización convencional a partir del *uno europeo* hacia *el otro*. Si la lengua inglesa es ajena para los africanos, desde las perspectivas de Sissie y la voz narrativa, para los alemanes lo es aún más. En la cuarta parte de la novela, al inicio de la carta, Sissie escribe: “First of all, there is this language. This language [...] I have only been able to use a language that enslaved me, and therefore, the messengers of my mind always come shackled.”(112) y así, asume que aunque puede ser inevitable el uso del inglés, eso no implica que sea natural, cómodo o capaz de expresar su propia experiencia del mundo.

Siguiendo a Bakhtin en su aseveración de que la lengua literaria de un pueblo con una cultura prosística artísticamente desarrollada – novelística en especial - y con una rica e intensa historia verbal-ideológica es, de hecho, un microcosmos organizado que refleja el macrocosmos no sólo de la heteroglosia nacional, sino una heteroglosia más general (295), podemos argüir que Aidoo está muy consciente de la forma en la que la lengua inglesa refleja la vida verbal-ideológica europea y por lo tanto debe adquirir un nuevo acento si es que se pretende que también refleje la vida verbal-ideológica africana. Estas reflexiones de Bakhtin han sido reelaboradas en la teoría poscolonial como la apropiación de “the master’s tools” (Ashcroft, et al. 37), es decir, el uso contestatario de los medios lingüísticos una vez impuestos por el poder colonial, pero sujetos a una reconceptualización e hibridación a manos de los escritores provenientes de las excolonias. Al respecto de esto, Wilentz acierta al decir que “in wrestling with this conflict, Aidoo manages to inject the colonial language with the substances and structure of her own Akan. Linguistically, she challenges the sense of exile that comes with the colonial experience” (162). De esta forma, podemos argüir que, en términos de Bakhtin, la palabra ajena es fundamental para definir las relaciones literarias que se dan en *Our Sister Killjoy* en tanto que le atribuye un rol activo a la misma lengua gracias a su historia y la carga ideológica que puede adquirir dependiendo de quién la enuncie y desde dónde.

Ahora bien, muchos de los discursos que se insertan en el de la voz narrativa dan lugar a una variedad de lo que Bakhtin llama “géneros incidentales” (Bakhtin 262) que se funden con el discurso novelístico, tales como el ensayo político al inicio, el verso a todo lo largo de la novela o la epístola en la última parte, así como el sustrato del relato de viajes y el *bildungsroman*, explorados anteriormente. La inclusión de estos géneros en *Our Sister Killjoy*, como ya lo había dicho, tiene el objetivo de apelar a condiciones comunes de formas narrativas orales ya sean tonales o rítmicas y, a partir de ahí, ideológicas. No obstante, independientemente de lo que Aidoo pueda hacer a la tradición oral a partir de una novela, es de mayor interés ver lo que la tradición oral puede hacer a la novela. En este sentido Bakhtin declara que “on entering the literary language [of the novel] and preserving within it their own dialectological elasticity, their other-languagedness, [dialects such as orature] have the effect of deforming the literary language; it, too, ceases to be that which it had been, a closed socio-linguistic system”

(294). De esta forma, con esta novela Aidoo tiene la clara intención de forzar las fronteras que definen “convencionalmente” el género de la novela y hacer una propuesta literaria híbrida.

Como ya lo mencioné, debido a sus características textuales experimentales, *Our Sister Killjoy* no siempre ha sido considerada novela; de hecho ha habido críticos que le niegan este título ya sea para bien o para mal, como es el caso de la propia Wilentz quien escribe: “in fact, it is hard to call this compilation of poetic anger, political commentary, journal entries, oral voicings and letter writings a ‘novel’ in the tradicional sense” (161). Mi opinión es que si sólo nos enfocamos en las cuestiones estilísticas convencionales, *Our Sister Killjoy* puede no parecer una novela. Dada la variedad de formas textuales experimentales que Aidoo incluye, también se puede considerar un género o subgénero nuevo, al cual aún quizá tendríamos que asignar un nombre. La resistencia que la obra de Aidoo presenta constituye justamente lo que he llamado “exilio literario”, pues debido a sus características, *Our Sister Killjoy* se aparta del “centro literario” que podemos considerar como el canon bloomiano. Por otra parte, si consideramos, como Bakhtin nos lo pide, la base y el anclaje social de los tonos y de la variedad de sus discursos, entonces *Our Sister Killjoy* sí es una novela pues se nutre de discursos escritos y orales, africanos e ingleses, novelísticos y poéticos, es decir de la historia verbal-ideológica del lenguaje. Respecto a esto, podemos seguir la idea de Kofi Owusu cuando define el carácter fragmentario de esta novela como “[the] reiteration [of] a world fragmented into East and West, North and South, Old and New [...] traditional and modern” (356), lo cual implica que el resultado artístico de la forma en que el mundo se ha estructurado a partir del colonialismo y las independencias es necesariamente una obra como *Our Sister Killjoy* y, a partir de eso, Owusu llama a Aidoo una heredera de la tradición al mismo tiempo que es su innovadora. No obstante, no debemos olvidar que las propuestas de Bakhtin no provienen del mismo centro cultural contra el cual se revela Aidoo y, por ello, las coincidencias de la obra de Aidoo con la teoría de la novela de Bakhtin no implican que los conflictos que plantea la autora queden solucionados, simplemente constituyen una forma de aproximarse a ellos.

Dado que la imitación de formas narrativas orales es una de las explicaciones para la experimentación textual en la obra de Aidoo, podemos considerar que dicha imitación

es uno más de los lenguajes que confluyen en el discurso novelístico, es decir, uno más de los que se han novelizado. La novelización de la oralidad es en sí una paradoja en tanto es imposible referirla de forma fiel en prosa escrita, pues en realidad no hay oralidad escrita, sólo su imitación. No obstante, la construcción híbrida que resulta de su incorporación deja ver la amplia gama de posibilidades que tiene el género novelístico para incluir distintas formas de narrar. Es interesante la manera en la que escritores como Ama Ata Aidoo, desde la llamada periferia, han renovado la novela inglesa al distanciarse de sus convenciones e incluir distintos géneros orales, proverbios y adivinanzas tradicionales africanos, cambios en el léxico y la sintaxis del inglés. Quizá lo más subversivo de esto, y también lo más interesante, sea que estos escritores de cierta forma logran dismantelar la idea de la novela inglesa al añadir los adjetivos “poscolonial”, “africana”, “india”, “caribeña”, etcétera, y a partir de ello transformar, a través de un proceso de mestizaje, la tradición literaria inglesa a la que aluden de forma que, inevitablemente, ésta los incluya. Todos estos fenómenos pueden ubicarse, como lo mencioné en el Capítulo 1, en las fuerzas centrífugas del lenguaje que de acuerdo con Bakhtin componen la base del discurso novelístico (272). La idea de fuerza centrífuga una vez más apunta hacia la idea del movimiento que implica el exilio lingüístico y literario que emprende Aidoo con esta obra.

Si seguimos a Bakhtin en su caracterización de la novela como discordante, polifónica y heteroglosa entonces se puede argüir que la novela es un género descentralizador desde su mismo origen, el cual se sitúa en las fuerzas centrífugas del lenguaje; de ahí que el propio género se preste para la experimentación y la diseminación, tanto geográfica como ideológica. Así, la heteroglosia y la polifonía en las que se constituye el discurso novelístico tienen su fuente en la descentralización y, en este sentido, las novelas de las periferias se ubican tanto conceptualmente como lingüística y genealógicamente en uno de los anillos imaginarios que constituyen las fuerzas centrífugas. En otras palabras, el género de la novela requiere situarse y originarse en la periferia; y la literatura poscolonial se encuentra justo ahí. Es de esta forma que el lenguaje de las novelas producidas en las literaturas poscoloniales carga con todos los acentos de la lengua nacional inglesa, así como los acentos de una lengua colonial y compartida que se sitúa en muchos otros contextos socioideológicos, uno de ellos el

exilio. En esta misma línea, se puede argüir que las novelas producidas en la poscolonia son epítome de las ideas de Bakhtin al cargar una historia social y cultural dialéctica sólo por el mero hecho de estar escritas en un lenguaje colonial.

Como ya mencioné en el capítulo anterior, este tipo de consideraciones no están tan presentes en la novela de Head, al menos no formalmente. En mi opinión un planteamiento como el que hace Aidoo en esta novela es mucho más efectivo para manifestar la historia de la lengua en la que escribe, si bien, en ciertos momentos, parece exagerado. En buena medida esto puede deberse a que, a diferencia de Head, Aidoo no deja ver rasgos de idealismo, ni tampoco recurre a mitos que arranquen la historia de una realidad dada; al contrario ella plantea los conflictos a los que Head, a su manera, busca soluciones. Otra cuestión digna de señalar es que la novela de Aidoo no está construida con la homogeneidad y uniformidad que distingue la novela de Head; todo lo contrario, en *Our Sister Killjoy* las marcas de la incorporación saltan a la vista de forma deliberada y es así como se articula su efectividad. Aunque también es cierto que *Our Sister Killjoy* puede parecer una novela sobretabajada y política en tanto la autora expone un argumento y lo demuestra a través de sus estrategias literarias. En este sentido, Aidoo hace gala de su fuerte bagaje académico y político en la construcción de esta novela, lo cual también la distingue de Head radicalmente. A pesar de esto, en un buen número de ocasiones las evidentes marcas textuales de la novela de Aidoo han sido atribuidas a su relación tan cercana con el akan y la oratura, como un elemento natural y esperado. Sin embargo, como ya también lo señalé en el caso de Head, cualquier recurso formal o temático relacionado con la oratura tiene una razón premeditada y busca crear un efecto que no se podría lograr de otra forma. De ahí que una vez más no debamos esencializar la oralitura como un fenómeno naturalmente africano.

En el siguiente capítulo, veremos cómo los aspectos orales en la novela de Yvonne Vera funcionan de forma distinta a lo que sucede en las de Head y Aidoo, pues aunque al igual que en la novela de Aidoo existe un buen grado de experimentación, el hecho de utilizar la oralidad de manera conceptual, y no sólo formalmente, provoca otro tipo de cicatrices textuales y plantea una forma bastante más velada, aunque igualmente experimental, de construir la oralitura.



Capítulo 4. La oralitura y el poder del silencio en *Under the Tongue* de Yvonne Vera

El último ejemplo que abordaré en esta tesis es *Under the Tongue* novela ganadora del Commonwealth Writers Prize en 1997. Yvonne Vera nació en 1964 en la entonces Rodesia y creció durante los conflictos bélicos que dieron nacimiento en 1980 a Zimbabwe. A finales de la década de los ochenta se casó con John Jose, un maestro canadiense que trabajaba como alfabetizador en Zimbabwe con quien se mudó a Canadá. Ya en ese país estudió en la Universidad de York, en Toronto, la licenciatura, la maestría y finalmente el doctorado en Letras Inglesas. Fue escritora residente en la Universidad de Trent, hasta que en 1997 regresó a su natal Bulawayo para dirigir la National Gallery. En dicho puesto, Vera se ocupó de promover la cultura de su país a través de las exposiciones montadas en la galería, de las publicaciones de la institución y de su labor como conferencista. Sin embargo, en 2004 se vio forzada a regresar a Canadá para tratarse por complicaciones de SIDA, el cual finalmente le causó la muerte en abril de 2005. Su carrera como escritora comenzó en 1992, cuando publicó su única colección de cuentos *Why Don't You Carve Other Animals*; el año siguiente dio a conocer *Nehanda*, su primera novela. A éstas le siguieron las novelas *Without a Name* (1994) y *Under the Tongue* (1996), *Butterfly Burning* (1998) y *The Stone Virgins* (2000). Además, en 1998, Vera editó *Opening Spaces*, una colección de cuentos de escritoras africanas. La vida de Vera es muy poco conocida; pocos detalles se saben sobre ella más allá de ciertos aspectos de su creación literaria. Esto ha despertado un gran interés de parte de los críticos por reconstruir la vida de esta escritora. La mayor parte de los datos que se tienen

es la suma de sus declaraciones en entrevistas y discursos, muchas de las cuales Vera deliberadamente hacía para crear duda o despertar polémica. No obstante, una cuestión que Vera dejó muy en claro, y que resulta muy importante para estudiar su obra, es que para ella, “the English language has become indigenous to Africa” (Gray 15). Con esto se puede ver que, en su opinión, las identidades, incluso las lingüísticas, se han flexibilizado y, así, en su obra la lengua es algo vital, que bien puede adaptarse a diferentes contextos y adoptarse en varias circunstancias. Esto establece claramente un gran contraste con la extrañeza de la lengua inglesa que Aidoo marca en su novela y que abordé en el capítulo anterior.

El estudio de la oralidad en la obra de la escritora zimbabwense revela fenómenos muy sugerentes que representan un gran reto crítico. Como ya lo hemos visto en los anteriores capítulos, la oralidad es un elemento recurrente en muchos trabajos de escritores africanos y por lo tanto la oralitura que Vera construye es muy interesante porque la podemos estudiar como la reelaboración de un elemento utilizado ampliamente por sus predecesores, es decir, como una tradición que ella busca continuar. Por ello, este fenómeno debe ser considerado bajo la premisa de que la oralidad en la literatura africana no es de ninguna forma esencial a ella, ni un requisito de legitimidad; sino que, como lo he manejado a lo largo de esta tesis, es una estrategia deliberada de construcción textual. Así, la obra de Vera es una respuesta mas no una imitación de sus predecesores “oraliterarios”. En un primer momento me interesa aproximarme a la manera en la que la trama de la novela se relaciona específicamente con modos orales de narrar, ya que el habla y la capacidad narrativa es un motivo fundamental para los personajes femeninos y para la forma en que son representados en esta novela. Asimismo, deseo explorar la

experimentación textual de Vera y cómo se relaciona especialmente con la deconstrucción de binarismos como historia oficial/historia personal.

Excepto por *Nehanda*, la primera novela de Yvonne Vera que trata sobre la guerrillera histórica/mítica Mbuya Nehanda, la obra de esta escritora se ha ocupado, por lo general, de la vida de las mujeres en Rodesia y más tarde en Zimbabwe durante el periodo que corre entre las dos *Chimurangas*, o guerras de independencia, hasta la década de los ochenta. *Without a Name*, *Under the Tongue*, *The Stone Virgins* y *Butterfly Burning* tratan principalmente sobre los abusos de los que las mujeres son objeto como la discriminación, la violación, el incesto y la explotación a raíz de las cuestiones políticas y de la atmósfera corrosiva creada por la guerrilla. En ese sentido, el objetivo general de Vera ha sido denunciar los abusos que han sufrido las mujeres a través de los años, los cuales desde su perspectiva se han convertido en tabú y, por lo tanto, han permanecido impunes y en silencio hasta el presente; para ella, “women have been expected to be the custodians of our society as well as its worst victims, carrying on no matter how hemmed in they feel and how abandoned in their need” (Larson 182). A partir de esto, es muy significativo que Vera se proponga deliberadamente narrar episodios atroces y muy perturbadores tales como escenas de aborto, suicidio y violación con el fin último de romper con los tabúes que rodean este tipo de situaciones. También es de gran importancia que la autora otorgue a algunas de sus protagonistas una voz propia, y de ahí la posibilidad de autorrepresentarse, mientras la autora permanece de cierta forma como testigo. Tomo la idea de autorrepresentación de Sally Robinson, para quien esta estrategia es “a double movement: simultaneously *against* normative constructions of Women that are continually produced by hegemonic discourses and social practices, and *toward* new

forms of representation that disrupt those normative constructions” (11 énfasis en el original). Al dar a sus protagonistas una voz propia, Vera también desmantela el carácter silenciador del tabú.

Vera se ha servido para la constitución de su obra de la experimentación textual de manera constante. En términos generales, las narraciones de Vera son siempre una suerte de desafío pues sus novelas se desarrollan a partir de antítesis y paradojas. Su estilo ha sido descrito como “an amalgam of ‘lyrical method’, post-modern narrative techniques, and reconstructed orature” (Muchemwa 3). En esta novela, Vera inserta la oralidad principalmente en el tono general, en la estructura narrativa no lineal, así como por medio de recursos más tradicionales como la repetición, la asociación y el paralelismo, los cuales, de acuerdo con Isidore Okpewho, tienen el objetivo de llevar a un clímax narrativo a través de la acumulación de significados (77-105). Algo característico de *Under the Tongue* es que la oralidad no sólo es parte de la estrategia textual, sino también es la base conceptual y temática, pero no necesariamente tiene una presencia textual evidente en el sentido de la novela de Aidoo. Las características orales de la obra de la escritora zimbabwense no han sido ignoradas, no obstante, la mayoría de los críticos se han enfocado en las características orales de la obra de Vera como una forma de explorar otros aspectos de las novelas como la maternidad y la sexualidad; hasta el momento, sin embargo, no existen trabajos críticos enfocados en la inserción de la oralidad como un fin por sí mismo, ni tampoco aquéllos que consideren la oralidad una temática central a lo largo de toda la obra de Vera. Por ello, para mí lo más importante es ver la forma en la que estrategias textuales de repetición y asociación de motivos

determinan la estructura narrativa de la novela, a la vez que la aparición de ellos está determinada por el desarrollo de la trama.

Under the Tongue en términos generales se divide en dos narraciones que son momentos fragmentados de una misma historia. La primera trata de la conmovedora historia de Zhizha, una niña de diez años que ha perdido la capacidad de hablar a raíz de las violaciones repetidas que su padre le ha infligido. La madre de Zhizha, Runyararo, cuando se entera del abuso perpetrado por su esposo, lo mata, va a prisión y la niña queda en manos de su abuela. Ésta intenta sacar a Zhizha de su estado para que pueda descubrir el poder de las palabras y de contar su propia historia. La segunda es la historia de Muroyiwa, el padre de Zhizha. En esta narración paralela, se revela el origen del destino adverso de Muroyiwa a través de su historia y la de su familia, el sentido de fatalidad que carga, así como la forma en la que su padre pierde la vista y los fuertes efectos que la guerra de liberación tuvo sobre él, como la desaparición de su hermano. En esta parte también se narra el encuentro de Muroyiwa con Runyararo y cómo el sentido de fatalidad que carga el personaje desde el principio representa una fuente de tragedia para su esposa y su hija.

El trasfondo de la historia y de la división de la novela reside en la idea popular de que las mujeres no hacían más que esperar solas y pasivamente a que los maridos, padres y hermanos regresaran de la montaña donde se llevaba a cabo la guerrilla (Pimorac “Place” 159). Vera busca desmentir esta idea al intercalar un capítulo de cada historia a la vez, mostrando así la interconexión que hay entre ellas y al incluir en ambas aspectos orales muy similares que las entretienen. Por ejemplo, la historia de Zhizha presenta motivos orales como la voz, la lengua y la boca, los cuales se construyen en un lenguaje

orgánico, mientras que en la historia de Muroyiwa podemos identificar un tono mítico y una narración llena de sucesos maravillosos y construida también sobre la base del lenguaje oral y las imágenes orgánicas. En este sentido, el estilo de Vera es muy económico si consideramos la manera en la que construye una novela entera a partir de una docena de imágenes y motivos. Por otra parte, con la división de la novela, Vera parece reconocer dos tipos distintos de historias: uno que está más relacionado con la historia oficial y heroica (la que trata de Muroyiwa y la Chimuranga) y una más personal (la de Zhizha, Runyararo y su abuela). Sin embargo, al interconectar ambas historias demuestra que la distinción entre ellas es muy fina, o para utilizar la metáfora de la propia Vera, “the shell [separating those who fought at the war and those who stayed home] was thin like saliva” (169). La intención de esto bien puede ser una reconsideración e, incluso, una deconstrucción de la historia heroica “oficializada”, que implicaría un énfasis en las historias personales de las mujeres oprimidas y víctimas de abuso que son igualmente legítimas. Vera logra todo esto a partir de los distintos discursos que existen en la novela y de los valores que se adjuntan a la capacidad de narrar. De la misma manera, el hecho de rescatar la historia personal de las mujeres permite a Vera subvertir la historia que existe sobre ellas y que las deja fuera de la historia de la *chimuranga*.

Hay dos motivos primordiales en la novela, el silencio y la voz. La interacción de ambos da lugar a que una narradora/personaje como Zhizha acceda a la posibilidad de autorrepresentarse mostrando los muchos lados que la conforman. Zhizha es una típica narradora y protagonista de Yvonne Vera en tanto que es a partir de ella que se filtra la paradoja de la novela: la narración del silencio. Lo primero que sabemos de la

protagonista y narradora, Zhizha, es que ha perdido la voz “A tongue which no longer lives, no longer weeps. It is buried beneath rock” (121). Como lo señala Meg Samuelson, es claro que desde el principio de la novela “[the] loss of speech arises out of patriarchal prescriptions” (15) y así, son las referencias al incesto lo que constituye el tabú en la novela. No obstante, el silencio no debe ser considerado como una falta de discurso, sino como un vehículo de comunicación. En la teoría poscolonial, el silencio, inscrito en el binomio colonizador/colonizado se constituye como una marca de la colonización, es decir, como la anulación de un discurso por uno con más poder. Esta condición ha sido abordada por Elleke Boehmer quien establece que “representing its own silence, the colonized body speaks; uttering its wounds, it negates its muted condition” (272). Esto, a su vez, puede ser complementado por la idea de doble colonización planteada por la keniana Micere Mugo; es decir, “a hierarchy within a hierarchy” donde las mujeres se ven sometidas al poder masculino, así como al poder colonial (Podis 4). De esta forma, el discurso femenino sufre una doble descalificación y, por lo tanto, el silencio ha sido considerado como un medio de expresión femenino recurrente, por ejemplo, por la crítica india Gayatri Spivak en su ensayo “Can the Subaltern Speak?”. En este ensayo, Spivak toma como paradigma de subalternidad a una mujer y, a partir de los ejemplos a los que apela, plantea su pregunta sobre la capacidad otorgada a esta subalterna para emitir un discurso. Spivak contesta de forma negativa a su pregunta: su subalterna no puede hablar porque no existen los medios que le permitan ser escuchada. Esto de nuevo nos lleva a la idea de que los discursos femeninos, como construcción, deben constituirse desde la base del silencio, sobre lo cual Spivak también apunta: “for the ‘figure’ woman, the relationship between woman and silence can be plotted by women themselves; race and

class differences are subsumed under that charge” (83). La narración del silencio de la protagonista de *Under the Tongue* comienza a constituirse como una estrategia textual deliberada que busca no sólo demostrar que el silencio es en sí una forma discursiva, sino que refuta la imposición del silencio a las mujeres. De esta forma, la narración de Vera tiene fines de resistencia cultural y de género o en palabras de Boehmer: “Ideally [...] not of reclamation only, but importantly of self-articulation, healing through speaking one’s condition” (272). De aquí que se podría dar por supuesto que el silencio se ha constituido como un sitio potencial de resistencia y un punto de partida desde el cual se puede discurrir.

Ahora bien, el hecho de que la narradora no tenga voz es en sí una suerte de paradoja textual, ya que la narración en primera persona proviene directamente de Zhizha y, por ello, se constituye como un discurso narrativo silencioso, al igual que sucede en el flujo de conciencia donde los pensamientos de los personajes son representados por la narración. En ciertos momentos, el discurso de Zhizha podría considerarse un monólogo interno, pues aunque es cierto que comparte las características convencionales de este recurso narrativo, se distingue de él al estar nutrido de muchos aspectos convencionalmente considerados orales, como la repetición y la asociación, los cuales constituyen en gran medida la estrategia textual experimental de Vera:

My tongue is a river. I touch my tongue in search of the places of my growing. My tongue is heavy with sleep. I know a stone is buried in my mouth, carried under my tongue. My voice has forgotten me. Only Grandmother’s voice remembers me. Her voice says that before I learned to forget there was a river in my mouth.
(121)

Este pasaje encontrado al inicio de la novela demuestra claramente la forma en la que la asociación y la repetición funcionan en la novela. El párrafo inicia y termina con dos ideas conectadas: la unidad metafórica y metonímica de “tongue/mouth”, las cuales corresponden a la capacidad de hablar y de narrar, y el río, una imagen que otorga dinamismo al discurso y enfatiza la ruptura causada por la imposición del silencio. Párrafos como éste y una presencia constante de los motivos de voz, lengua, boca y río entre otros, pueden encontrarse a lo largo de la novela, lo cual refuerza la significación de estos motivos, al tiempo que ilustra el efecto del abuso en la capacidad discursiva. De esta forma, la estrategia textual de *Under the Tongue* está basada en la repetición y las asociaciones presentadas desde el inicio. De acuerdo con la crítica ghanesa Nana Wilson-Tago, las imágenes repetitivas de Vera sirven para desfamiliarizar una palabra o una idea, de manera que se ejerce una apropiación de ellas que consiste en quitarles su significado convencional para los propios propósitos argumentativos de la autora (167). Aunque Wilson-Tago tiene razón al sugerir que los significados fluctuantes son causados por la desfamiliarización, mi opinión al respecto de los motivos repetitivos como la voz, la lengua, la boca y el río es que ellos mismos enfatizan su peso simbólico a lo largo de la novela por acumulación y, al formar una unidad que atraviesa toda la narración, estos motivos representan y se plantean como la resistencia a las ideas de fragmentación y ruptura que recorren la novela. A través de la repetición, dichos motivos viajan del discurso de un personaje al de otro y, así, se establece una cadena conceptual que une a los tres personajes femeninos: Zhizha, la abuela y Runyararo. Esto no significa que las tres juntas constituyan una imagen unitaria de la mujer zimbabwense, sino que sugiere una colectividad de mujeres silenciadas y víctimas del abuso, y su unidad, otra

vez, la podemos leer como la resistencia a estos problemas. Respecto a la articulación de la voz narrativa Ranka Pimorac arguye:

Although it is a voice that unswervingly adopts Zhizha's point of view and emphasizes closeness to it by the use of the first-person singular, the stylistic complexity of its prose pointedly refuses to simulate the kind of language that could be used by a child of Zhizha's age. ("Crossing" 89)

Si estamos de acuerdo con la opinión de Pimorac, nos veríamos forzados a pensar que Vera no propone que sus personajes (mujeres zimbabwenses) obtengan una voz propia y, así, decide tomar la labor intelectual de expresar "the complex and contradictory emotions of a subject who *could never fully formulate them* herself" (Pimorac "Crossing" 89, énfasis en el original). En mi opinión, debemos reconocer las posibilidades que abren los recursos literarios y narrativos que están en juego en este texto. Así, el uso deliberado de una narradora en primera persona revela muchos de los objetivos narrativos, los efectos esperados e, incluso, los deseos autoriales que no podemos descartar. De esta forma, el hecho de que Vera haya elegido una narradora que habla en primera persona bien puede deberse a que la propia autora se propone restaurar la voz que le fue robada a Zhizha y no porque piense que su protagonista necesita que alguien más hable por ella. Una forma de abordar esta problemática es a través del trabajo crítico de Lyn Innes y Caroline Rooney, quienes en su artículo "African Writing and Gender" acuñaron el término de "spoken writing". De acuerdo con las críticas "spoken writing" es una forma discursiva en la que "speech-making is not only included within the narrative (as a framed citation), but can become its mode of address" (210). La importancia de la asociación entre "spoken writing" y la novela de Vera es que ayuda a "comba[t] the predicament of 'being spoken for'" (207). Recurriendo a "spoken writing", Vera hace

frente a este dilema y rechaza la labor intelectual de ser la portavoz de su protagonista, lo cual constituye una estrategia para afrontar “the responsibility of speaking for the non-literate woman, the ‘gendered subaltern’ in Gayatri Spivak’s terms” (Innes y Rooney 207). Así, las cualidades orales de la prosa de Vera constituyen esta estrategia que la distancia de la historia de su protagonista y permite a ésta la narración del silencio que le fue impuesto, lo cual, además, determina el tono general de la novela.

El papel de Zhizha como narradora y personaje es el eje alrededor del cual se mueve la novela. Zhizha, como narradora, tiene características muy peculiares que hacen prácticamente imposible ubicar el lugar y el tiempo desde los cuales narra. Como ya lo había dicho, se puede argüir que su discurso toma la forma de un monólogo interno que corre de forma paralela a los hechos en la historia; esto explicaría la gran cantidad de referencias inmediatas a la diégesis y el uso del presente narrativo. Por ejemplo, el episodio donde Zhizha describe el momento de la violación:

Father whispers an embrace of lightning. I bite hard on my tongue, hold my breath deep in my chest. My voice is sinking down into my stomach. My voice is crumbling and falling apart and spreading through his fingers [...] I hear crushing in my stomach [...] A burning grows deep beneath the sky. A shadow grows on my chest, struggles to depart. I die in my sleep. My voice is held by the lingering shadow. I cannot speak. I lie inside stone [...] I see father in the midst of my cry. [...] His voice says death is also life. [...] Father holds my breathing in his palm. His palm is wide and widening, grooved and wet. Then he lifts a heavy arm and touches the edge of the moon, in my sleep. I shout through fingers so strong, so hard [...] I cry but my cry meets silence. [...] My voice meets rock, meets water, grows silent and dead. [...] I turn my face away and run from the moon [...] I do not want to see father, ever. (123-125).

En este pasaje que se extiende por más de tres páginas, las referencias “reales” a la diégesis son muy evidentes, sobre todo porque se refieren a acciones concretas. También

es evidente que estas referencias tienen una correspondencia interna; en otras palabras, una reacción interna a la acción externa, por ejemplo, “My voice is sinking down into my stomach” siendo la acción internalizada del hecho concreto: “Father holds my breathing in his palm”. De esta forma, como narradora, Zhizha se mueve entre un mundo interno y uno externo; su voz atraviesa diferentes extremos de un mismo momento. Una característica digna de señalar en este episodio es que a pesar de estar narrando un hecho terrible, la autora le brinda un lirismo que lo hace narrable y estético más allá de lo perturbador que pueda parecerse a los lectores.

Por otra parte, como personaje, Zhizha se construye a partir de su propia voz narrativa. El aspecto más sobresaliente de este hecho es que se trata de un personaje silenciado, a quien se le otorga una voz para autorrepresentarse. Muchas de las veces que podemos observar una imagen de Zhizha es a través de los ojos de otros personajes, en especial la abuela: “I hear my cry carried in Grandmother’s mouth. She has found me... Grandmother cries for me and for my mother. She buries all our sorrows in her crying. Her cry swallows everything, swallows our fears” (131). Estos ejemplos pueden ser engañosos, ya que podría parecer que Zhizha está construida desde un punto de vista externo, pero no es así, ya que el discurso narrativo está situado todo el tiempo en la primera persona, lo cual se vuelve más evidente por la posición de tercera persona que ocupa la abuela, y por los verbos sensoriales como “hear” o “see” que usa Zhizha para denotar los diálogos y acciones de otros personajes. En otras palabras, los discursos y opiniones de los otros personajes siempre están refractados por la voz narrativa. En esta misma línea, se puede argüir que el personaje de Zhizha no solamente tiene una voz propia, sino que también es responsable de su autorrepresentación. A través de esta

estrategia, Zhizha niega el mutismo que se le ha impuesto y logra representarse a sí misma. En consideración a esto, podemos estar de acuerdo con Meg Samuelson cuando establece que “language, not silence, is shown to be women’s domain” (20); sin embargo, hay que considerar que este “lenguaje” surge a partir del silencio. Por ello, es posible decir que aunque Zhizha es un personaje silencioso, es también una narradora con una voz muy fuerte y una presencia constante, lo cual da lugar a que se autorrepresente a partir de la apropiación del discurso de otros. Además, esto pone de manifiesto que Vera matiza las nociones que consideran el silencio como análogo de las mujeres y el único medio por el cual puede representarse al proponer un más allá del silencio en donde existe un discurso potencial. Así, al oponerse a este silencio impuesto la narrativa de Vera vuelve a adquirir las características vocales del “spoken writing”.

A partir de estas estrategias textuales, parecería que Vera plantea un desafío crítico al desechar muchas convenciones narrativas y nos fuerza a reconocer la complejidad de clasificar y categorizar a Zhizha en su papel de narradora. De hecho, su construcción como narradora y personaje depende de los motivos que atraviesan la novela: voz, lengua, boca. Como narradora, al enunciar estos motivos Zhizha, quien ha sido silenciada, adquiere una voz para narrar su historia y ya en su papel de narradora es capaz de construirse como personaje. En otras palabras, Zhizha es personaje porque se narra a sí misma. Además de cumplir esta función, los motivos tienen un encadenamiento metonímico entre ellos. Por ejemplo, los motivos de la voz, la boca y la lengua se relacionan todos a la idea de oralidad y, aunque no es algo que exploraré en detalle, al cuerpo. La oralidad y la capacidad de hablar representan también la memoria. En este sentido, la oralidad, incluso a través de un discurso silencioso, es una herramienta

mnemónica para preservar historias: “her [Grandmother’s] word... is for remembering all that has visited her suffering, that has accompanied my growing” (132); sabiduría: “She has brought the secrets of death in her mouth” (143); así como canciones o leyendas tradicionales: “She sings about one large moon so large it carries many moons in it, hangs low as though it will touch the earth” (131). Asimismo, en este caso en particular, y debido a que la novela trata de un personaje víctima del abuso, la recuperación del habla puede implicar catarsis y, así, adquirir cualidades curativas: “I know Grandmother will heal me with her word” (132), “Words can heal old wounds”(179). Todas estas asociaciones se dan a partir de las relaciones metonímicas que pueblan la novela: la voz, la boca y la lengua implican la oralidad; la oralidad se asocia con la memoria y la memoria hablada lleva a la catarsis.

De esta forma Vera establece un vaivén entre voz y silencio con los dos personajes principales Zhizha y su abuela. El personaje de la abuela representa la voz (la oralidad) en todo su esplendor. Zhizha, desde el principio de su narración la caracteriza: “Grandmother is a river. The river is inside her body. The river is held in her mouth, held in her body” (122), con lo cual ilustra la gran capacidad discursiva de la abuela. Mientras que en Zhizha descansa la paradoja entre la capacidad discursiva, en su papel de narradora, y el estado de mutismo que vemos en el personaje. Debemos recordar que la voz de Zhizha, así como sus atributos y posibilidades positivos aparecen silenciados; y es justamente el silencio, caracterizado como la antítesis de la oralidad, el medio de perpetuar el abuso y dejarlo en el olvido. No obstante, ya que la narración recae sobre la propia Zhizha, la imposición del silencio no es conclusiva. Así, el hecho de que Vera elija a una narradora silenciada y no una silenciosa nos revela que está convencida de que las

voces de las mujeres víctimas de abuso y marginadas no son inexistentes, sino que han sido acalladas por el abuso. La autora, entonces, les da la oportunidad de realizar su potencial a través de su novela, es decir, les da un rol activo.

En este sentido, es interesante cómo en el discurso de Zhizha también se pueden escuchar las voces de Runyararo y la abuela, lo cual es claro por las muchas veces que encontramos “Grandmother says...”, “Mother says...”, “She says...”, y las construcciones más complejas como “I know/hear/see Grandmother...” y “I know/hear mother...” Esto hace que el discurso principal adquiera una dimensión más profunda al comprender una historia a tres voces. La narración de Zhizha no sólo contiene su discurso sino también los de su madre y su abuela, los cuales se intersectan en la narración principal: “I listen for the voice of my mother, which calls to me saying, I remember the moment of your birth, you cried in *a voice like mine, like my mother’s*” (200 cursivas mías). La confluencia de discursos discordantes, heteroglosia y palabra ajena en términos de Bakhtin, nos lleva otra vez a la idea de fragmentación y metonimia, pues en un solo discurso podemos asociar los otros que existen en planos separados. Esto sin duda nos recuerda lo que ocurre en la novela de Aidoo en tanto que ambas narraciones contienen, en distintos momentos, más de un discurso.

Las aristas discursivas que podemos observar en la narración de Zhizha existen también en la historia de Muroyiwa. La parte de la novela que trata sobre Muroyiwa se construye con elementos similares a los que encontramos en la historia de Zhizha; la oralidad también se encuentra presente, pero con un tipo de estilización diferente. Los capítulos dedicados a la historia de Muroyiwa sugieren formas orales a través del tono mítico, además de los elementos maravillosos que se pueden encontrar en las narrativas

de corte épico, un poco de la misma manera que sucedía en la novela de Bessie Head. No debemos olvidar que el contexto particular de la novela, el tono “oficial” también es dado en términos de la oralidad. Ahora bien, cuando me refiero al tono oficial en la historia de Muroyiwa, no me refiero al discurso historiográfico occidental, sino a las historias más regionales y ejemplares de héroes nacionales o leyendas, que han sido la fuente de Vera desde su primera novela *Nehanda*. En esta parte de la novela, la voz narrativa, aunque es más directa, es igualmente desconcertante, menos cargada de imágenes y definitivamente más difícil de ubicar que la de Zhizha. En ciertos momentos parecería como si la segunda voz fuera un narrador externo, e incluso podríamos especular que Runyararo es la narradora cuando la vemos tejiendo tapetes y establecer esto como una metáfora de tejer un texto, “the mats could be made out of anything [...] But sometimes Runyararo and her mother found the true material for making mats, and this was a treasure to them. Then their fingers folded into the substance of memories” (190). Aquí vemos como “the substance of memories” se vuelve el principio que organiza el tejido de los tapetes, de igual forma que la memoria se relaciona con la voz, o pérdida de ella, y con los demás motivos de la novela. Sin embargo, ya que ella también ocupa la posición de tercera persona, la posibilidad de que sea un agente narrativo no es muy clara. Lo que no se puede negar es que, una vez más, Vera parece estar desafiándonos con la ubicación y características de su voz narrativa.

En la historia de Muroyiwa podemos encontrar una serie de elementos orgánicos que apuntan hacia la exaltación de los orígenes y la vida míticas de este personaje, tales como su peculiar nacimiento y su resurrección, así como los sucesos familiares a su alrededor. No obstante, debido a que su posición no es la de un héroe, el tono mítico se

torna irónico y amargo. Por ejemplo, la voz narrativa nos informa que Muroyiwa nació en un guaje, “His mother spoke of retrieving him from a calabash” (127), lo cual crea un distanciamiento con el personaje y con la historia de su nacimiento. Posteriormente la voz narrativa lo compara con un insecto: “An insect. How else could his mother have managed to retrieve him, limbs, arms, head, and toes, from a calabash, if he had not been an insect?” (128). En este pasaje es posible apreciar que el comentario está focalizado en los pensamientos de Muroyiwa, lo cual nos habla de su sentido de alienación. Finalmente, su muerte y resurrección: “he had died at birth then awakened the following morning [...] Folded into a calabash, ready for the burial which would occur in the early morning, but Muroyiwa rose too with the morning” (128). El episodio del nacimiento, muerte y resurrección de Muroyiwa sitúa al personaje entre la vida y la muerte; además, la comparación con el insecto le da características humanas y animales. Debido a que Muroyiwa ha experimentado la muerte, su personaje carga un sentido de fatalidad a todo lo largo de la novela, lo cual se refuerza con los episodios en los que, imitando a su padre, pretende estar ciego, el placer que le da cazar mariposas, la mentira acerca de ir a la guerra y, por supuesto, la violación de su hija. En última instancia, en shona su nombre quiere decir “el embrujado”.

La adversidad, sin embargo, no siempre es tan clara en el personaje de Muroyiwa ya que también se presenta como un soñador idealista, así como alguien que le teme a la muerte profundamente; todo esto establece un contraste muy fuerte con su lado fatal. Existe, de hecho, un sentido de desorientación en el personaje que podemos rastrear hasta sus paradójicos orígenes, “Muroyiwa failed to make tangible the distinction between any two emotions, so he pretended the confusion did not matter” (127), así como también un

grado de conciencia, e incluso de vergüenza, sobre sus limitaciones éticas: “It surprised him that his father in his blindness, was more possessed by this truth [of being part of an event], and that he saw more of the surfaces of things” (158). Es curioso que en estos pasajes la voz narrativa imprime un cierto patetismo que logra disminuir el antagonismo que los lectores sentimos hacia él. Con esto se vuelve evidente que también un personaje antiheroico, y en sí antagónico, puede tener características que inspiren compasión, lo cual, en una cadena de asociaciones, parece apuntar a que los personajes heroicos no necesariamente son dignos de admiración. Esta es una idea que Vera desarrolla en *Without a Name* donde el principal victimario es justamente un soldado independentista. La construcción que hace Vera de Muroyiwa, así como de los personajes femeninos, deja muy en claro que ella no se propone presentar identidades unilaterales, sino fluctuantes, con el propósito de lograr la desconstrucción de historias oficiales por medio tanto de historias personales, como de historias oficializadas.

Al igual que la historia de Zhizha, la de Muroyiwa está llena de discursos discordantes. Estos diferentes discursos provienen de los otros personajes masculinos de esta parte, los cuales actúan como un marco de referencia a partir del cual podemos de mejor manera aprehender el personaje de Muroyiwa. VaGomba, el padre de Muroyiwa, es un hombre que vive de la naturaleza y en armonía con ella, “He moved from one year to another capturing light, trapping it with what he accomplished each day, working furiously before darkness became intense” (158); pero, de manera irónica, es la propia naturaleza la que lo ciega cuando una raíz rebota de la tierra y lo golpea en los ojos: “One morning a root sprung from the earth and torn the light from his eyes” (139). Esto lo deja expuesto a los elementos naturales que antes dominaba. A pesar de la explicación dada a

la tragedia de VaGomba, la mera presencia de Muroyiwa parece estar implicada de cierta forma, ya que es en el propio lugar de su nacimiento que se ubica el origen de la muerte: “He [VaGomba] gathered death from a calabash and cast it like seeds to the wind” (159). Este pasaje en particular refuerza el sentido funesto que carga Muroyiwa y que afecta a todos a su alrededor.

Por su parte, el hermano de Muroyiwa, Tachiveyi, es presentado como un típico idealista revolucionario que siempre ha llevado una vida ejemplar hasta el momento de unirse a la *Chimuranga*, desaparecer y, así, convertirse en una figura mítica en un sentido más convencional:

It had been suspected for days, for weeks that Tachiveyi would be leaving. The restlessness could not be hidden, nor the triumph of decision. The excitement was like an explosion carried in his arms, for days, and he walked around wounded, healed [...] Then without solace he left for the war and walked into its blinding black cloud, bleak and harsh. (168-169)

A pesar de todo esto, queda muy en claro que, sin importar cuán heroico haya sido, Tachiveyi muere como cualquier otra figura heroica, en “a bitter loneliness, with no illusions of a return” (169). Sin embargo, es muy significativo que Tachiveyi se distingue de entre todos los otros personajes en que es el único que parte; todos los demás pertenecen a la colectividad que se quedó en los *townships* al momento de la guerra de liberación. Esta es una forma más en la que Vera contradice la idea de que sólo las mujeres se quedaban, mientras los hombres peleaban la guerrilla. En este sentido, también es significativo que Muroyiwa sea la contraparte de su hermano y su padre, ya que él no es ni una figura heroica ni un hombre honorable. En esta parte de la novela, los discursos discordantes que podemos encontrar representados en la caracterización de los

personajes masculinos y que confluyen en la voz narrativa, no apuntan hacia una idea metonímica e incluyente en la que todo, al final, está ligado ya sea por la tradición o por las experiencias personales, sino a la idea de alienación y falta de identificación, encarnadas por Muroyiwa, y las cuales llevan a la fatalidad: la ceguera de VaGomba, las muertes de Muroyiwa y Tachiveyi y, en última instancia, la violación de Zhizha.

Ya he explorado algunas de las características más importantes de cada una de las partes de *Under the Tongue* y a partir de ellas se puede argüir que Vera no presenta una historia masculina y “oficializada” que se opone a las historias personales de Zhizha, Runyararo y la abuela; sino más bien un trasfondo más íntimo de los personajes abordados por la historia “oficializada” y que lo equipara con la historia igualmente privada de las mujeres. Como lo he estado apuntando, a partir de los componentes textuales y conceptuales que distinguen a una historia de otra, se vuelve evidente que Vera intenta desconstruir las glorias de la historia masculina a través de presentar los relatos que yacen atrás, escondidos y silenciados, de mujeres así como de hombres. De esta forma, la autora no descalifica ninguno de los extremos de la trama; su propuesta desconstruccionista apunta hacia la jerarquización de Historia/historia, ya que este orden jerárquico otorga legitimidad a la Historia en gran medida a partir de silenciar a las historias. Al hacer esto, dice Kizito Muchemwa: “[Vera’s] style is the creation of a new discourse to re-inscribe women’s identities” (3). Paradójicamente, por medio de la construcción de una narrativa fragmentaria, llena de discursos basados en la heteroglosia, Vera propone una continuidad entre Historia e historias y sugiere que las historias de mujeres no deben quedar en el olvido; en sus propias palabras: “The position of women

needs to be reexamined with greater determination and a forceful idea for change” (Larson 182).

En *Under the Tongue* todas las estrategias textuales, así como la caracterización de los personajes, están orientadas al desmantelamiento de jerarquías y de concepciones fijas. Los elementos textuales dejan ver, de una u otra forma, las relaciones metonímicas que ligan a los personajes y a las historias, pues siempre uno implica al otro y en la novela tampoco existen identidades fijas ni puntos de vista únicos. Así, Yvonne Vera no parece estar liberando a sus protagonistas femeninas de las categorías fijas que suelen otorgarse a las mujeres, sólo para otorgar categorías fijas a los hombres a través de sus personajes masculinos. De hecho, sucede lo contrario ya que Vera introduce personajes muy distintos y llenos de contradicciones: “it [the way she approaches her characters] is about our entire grounding as human beings, seeking equal attention in all areas of our existence” (Larson 182). Además, socavar este tipo de categorías y jerarquías es también una forma de denunciar que continúan existiendo en el contexto que se ilustra y las consecuencias terribles que tienen.

Igualmente, al dar a Zhizha una voz para autorrepresentarse, Vera subvierte las imágenes tradicionales que han representado a las mujeres africanas con una actitud sumisa y silente respecto al abuso. De forma similar, la voz que se otorga a Zhizha en la novela rompe el silencio impuesto a las mujeres y la imposibilidad de autorrepresentación. De hecho, bien se puede argüir que desde el inicio Vera busca romper también con la concepción de que las mujeres parten del silencio, pues el habla y la narración, así como el “spoken writing”, en tanto que esta estrategia brinda la oportunidad a la autora de hacer hablar a su subalterna, son asociados sobre todo con los

personajes femeninos, a los cuales el silencio les es impuesto, no natural. Con todo esto, Vera permite la exploración de la violencia física y lingüística que afecta a sus personajes. A partir de sus obras, es claro que el silencio para Vera es la forma más efectiva de perpetuar el tabú: “She [Grandmother] cries about the many tongues which lie in the mouth withered, without strength to speak the memory of their forgetting” (121). De esta forma, podemos ver cómo la estrategia textual de asociaciones metonímicas y la fragmentación que encontramos en *Under the Tongue* apuntan hacia la denuncia de las formas en las que se instauran tabúes, o bien invitan a la subversión de esos medio de perpetuación que favorecen el abuso.

De la misma forma en que la abuela enseña a Zhizha el poder de la expresión oral, Yvonne Vera nos da una muy buena lección sobre el poder de la expresión escrita para teorizar sobre el mismo acto de narrar, ya sea de forma oral o escrita, sobre la representación de personajes femeninos y sobre la posibilidad de proponer cambios sociales a partir de la literatura. En última instancia es muy significativo que Vera plantee todo esto a partir de la oralitura y de jugar con convenciones orales y escritas. Posiblemente, es la idea del poder de las palabras lo que subyace en los propósitos de Vera en esta novela. En este sentido, la crítica sudafricana Carolyn Martin Shaw asegura que las novelas de Vera están construidas tan cuidadosamente que no hay una sola palabra que sólo exista en sí misma sin cargar con un significado importante, sino que “they all have a very specific task of meaning assigned” (“Habit” 26). En ese sentido, el uso de convenciones orales a lo largo de la novela nos revela de manera sobresaliente el potencial de las palabras cuando son enunciadas de forma escrita u oral. La idea de “spoken writing” a la que ya he recurrido es otro nombre para la construcción oraliteraria

que la autora plantea en esta novela en tanto apela a la importancia del habla impresa en la escritura de la novela. En consideración a esto, es posible argüir que el poder de las palabras y del discurso es el tema que más se desarrolla en esta novela ya que da lugar a otros temas y es el origen de la experimentación textual de la autora. Debido a que uno de los objetivos de la novela de Vera es otorgar una voz propia a su protagonista, su uso de “spoken writing” le da más legítimamente una voz que lo que lograría a través de un texto sin características orales. Como explica Carolyn Martin Shaw: “her tragic protagonists create new language, regain the power of speech, and ‘re-member’ their names and identities” (“Moon” 37). Este argumento sugiere que aparte de las preocupaciones políticas que Vera incorpora en su obra, también se involucra en la búsqueda de nuevas formas de enfrentar – y así darles una “solución” a – estos temas. En términos teóricos, podemos señalar que Vera busca narrar cuestiones inenarrables a partir de un lenguaje lírico que permite que estos episodios sean no solamente soportables, sino enormemente estéticos. No existe un componente textual en *Under the Tongue*, ya sea una palabra, un personaje, una Historia/historias, que permanezca inmutable. Vera logra trastocar cada uno de los elementos que utiliza; y así, todo se transforma de su estado original en algo diferente. Esto hace que su trabajo sea innovador y provocativo.

Yvonne Vera conjuga las características que vimos con Head y Aidoo. Por un lado está el tono mítico que atravesaba *Maru* y un buen grado de idealismo propositivo de Head, y por otro la experimentación y la explicitación de las marcas textuales que caracterizan *Our Sister Killjoy* y el compromiso político de Aidoo. Sin embargo, es claro que la obra de Vera no es la suma de características de la obra de escritoras anteriores a ella, sino la heredera de los planteamientos teóricos y críticos con los cuales y por los

cuales lucharon otras escritoras y otros escritores. Vera logra una abstracción y reelaboración de estos elementos, las cuales resultan en una estilización oraliteraria que, en mi opinión, es mucho más intrincada que las antes estudiadas, ya que es posible apreciarla formalmente al igual que temáticamente. Incluso a pesar de tener claras marcas de la hibridación oral y literaria como la obra de Aidoo, y de no ser homogénea como la novela de Head, *Under the Tongue* funciona de manera más compleja y más concienzuda en tanto que la estilización oraliteraria trabaja en los niveles estructural, temático y teórico. Las nociones teóricas que podemos abstraer de esta novela nos permiten continuar con el argumento de Bakhtin sobre el futuro de la literatura. Al igual que las novelas de Head y Aidoo, ésta se constituye sobre una base híbrida; sin embargo, y a diferencia de las otras dos, *Under the Tongue* logra que esta hibridez sea paradójica mas no contradictoria. Las paradojas que podemos observar en esta novela, al no ser contradictorias, manifiestan un conflicto que comienza a dejar de serlo. En esta línea y a partir de esta novela, podemos tener un vistazo a recursos mediante los cuales los conflictos poscoloniales más básicos comienzan a tener si bien no una solución política o social, si una articulación a partir de verdades literarias que de cierta forma los subsanan.

Conclusiones

La idea de proponer una exploración de la “oralitura” para esta tesis surgió después de una investigación previa durante la cual me percaté de la existencia de ciertos problemas críticos tales como la falta de especificidad terminológica dentro del enorme cuerpo crítico dedicado al estudio de elementos orales llevados al texto escrito, el grado de generalización al que llevaba esta falta de especificidad y la “naturalización” con la cual muchos críticos se aproximaban a estos problemas. Así, en esta tesis me propuse ofrecer una relectura crítica, teórica y literaria de textos que de un modo específico construyen “oralitura”. El deseo de llevar a cabo este replanteamiento tiene su base en que la crítica enfocada en estos fenómenos ha buscado, hasta cierto punto, estandarizar y clasificar la gran gama de posibilidades de composición surgidas a partir de las interacciones oral-literarias; lo cual ha llevado a que este tipo de textos se estudien bajo los mismos parámetros y así se pierda la especificidad de cada obra. Con el afán de evitar esta tendencia, yo he establecido más las particularidades de cada novela que las similitudes entre ellas. De esta forma, el estudio de las novelas de Bessie Head, Ama Ata Aidoo e Yvonne Vera deja ver que aunque bien puede haber muchas coincidencias en las formas de construir “oralitura”, son las diferencias las que más nos dicen sobre las amplísimas características de este recurso y sobre cada texto particular y los propósitos literarios y extraliterarios de cada escritora.

El término de “oralitura” si bien continúa siendo una forma general y arbitraria de referirse a fenómenos de igual naturaleza, aunque distintos entre sí, pone de manifiesto el proceso de incorporación “oral-literaria” y la textualidad híbrida que resulta de ahí. Así,

la “oralitura”, al ser un “tercer espacio”, en palabras de Homi K. Bhabha socava las ideas de pureza “oral” y “escrita” y pone el signo de interrogación a sus propias “características”, las cuales, como ya hemos visto, son variadísimas. Aún siguiendo la idea de Bhabha del “tercer espacio de enunciación”, los textos estudiados aquí son lugares de negociación donde se plantea la inestabilidad de los textos a través de la “oralitura” y de donde surge una nueva identidad textual híbrida. Esta identidad híbrida la podemos atribuir, como lo hace Bhabha siguiendo a Frantz Fanon, a la propia identidad de las autoras: “the liberatory people who initiate the productive instability of a revolutionary cultural change are *themselves the bearers of a hybrid identity*” (38 cursivas mías) y, a partir de esto, hacer el peligroso planteamiento de que la textualidad híbrida de estas obras es natural, pues las mismas autoras cargan con una identidad híbrida. O bien podemos considerar, como yo me inclino a hacerlo, que la inestabilidad cultural de la que habla Bhabha reside en la división entre oralidad y escritura, y que la “oralitura” pone de manifiesto el carácter híbrido de todo texto, tal y como lo planteó, si bien juguetonamente, Milman Parry hace casi un siglo.

El ejemplo de Bessie Head, como ya se observó, manifiesta la posibilidad de la “oralitura” homogénea y fusionada en donde no hay marcas textuales muy evidentes. En *Maru*, las cuestiones orales se filtran a la estructura narrativa de manera casi imperceptible, planteando así una conciliación de elementos que convencionalmente podemos considerar opuestos: inicio-fin, masarwa-tswana, etcétera. La inclusión de historias tradicionales y mitológicas, además de dar a la novela de Head un anclaje oral por sí mismas, afecta el resto del texto en tanto modifica el tono general de la narración. Como ya vimos, este tono oral deja ver algunos de los posibles planteamientos e ideales

extraliterarios de la escritora al dar a sus personajes actuales una dimensión más universal y, a partir de ello, una mayor significación para el momento contemporáneo que es muy importante pues trata el tema del racismo. Una de las intenciones que más claramente podemos apreciar de esta escritora es que más allá de marcar diferencias artístico-culturales, busca borrar las fronteras entre ellas.

Algo completamente distinto sucede en la novela de Ama Ata Aidoo. En el capítulo dedicado a Aidoo exploré cómo las marcas de la estilización oraliteraria saltan a la vista en una obra deliberadamente desconcertante. El efecto de esto es mostrar justamente la extrañeza y alienación que existe entre una y otra y, así, forzar las fronteras entre oratura y literatura y de cada uno de los géneros que incluye en la novela. Al marcar estas diferencias tan claramente, Aidoo marca opuestos no fusionables, pero sí posibles de hibridar. La hibridación planteada por Aidoo no da lugar a la posibilidad de borrar fronteras, pues al señalarlas ella busca evidenciar los efectos de las interacciones culturales, las zonas de encuentro como puntos de choque. Las áreas indefinidas de encuentro o intersticios con los que trabaja Aidoo en *Our Sister Killjoy* plantean que los encuentros no son para nada “pacíficos”, es decir, la escritora no plantea una posible fusión como lo hace Head, pues es posible apreciar que las relaciones que surgen en su novela son conflictivas y heterogéneas. Es a partir de estas características que Aidoo lleva a cabo un distanciamiento de las convenciones literarias y lingüísticas en las que se basa su novela, lo que yo he llamado exilio lingüístico y literario. En última instancia, es a través de este exilio que Aidoo plantea el carácter transicional y político que para ella debe tener la literatura africana.

Por su parte, el tratamiento conceptual que da Yvonne Vera a la oralidad provee a su novela de una temática y una estructura cuya voz narrativa fluctúa paradójicamente entre tener y no tener capacidad discursiva. La paradójica narración del silencio, la indefinida procedencia de las voces narrativas y la narración de episodios atroces que señalé en la novela de Vera nos dejan ver sus preocupaciones teóricas sobre el propio acto de narrar y sobre los alcances formales y temáticos de la narrativa “oraliteraria”. Una cuestión importante para la lectura de la obra de Vera en términos de la “oralitura” es que escritoras más jóvenes, como ella, ya tienen una fuente de legitimidad dada por sus predecesoras, que les permite reelaborar planteamientos viejos o hacer propuestas nuevas. Algo que se puede apreciar en la novela de Vera es justamente la adaptación de un elemento recurrente en la literatura africana como son los elementos orales al mundo contemporáneo donde cada vez hay más interacciones culturales y la literatura así como sus alcances cambian a partir de ellas.

Como ya lo mencioné antes, los resultados artísticos que podemos ver en las novelas de estas tres escritoras provienen de las dinámicas y transiciones culturales del continente africano, y en estos tres ejemplos es posible verlas encarnados lingüística, temática y formalmente. Sin embargo, ya que muchas de las dinámicas culturales que ha experimentado África en los últimos ciento cincuenta años han tenido que ver con el occidente, el efecto actual de su producción literaria se extiende más allá de África pues muchas de las estilizaciones oraliterarias, entre otras, trastocan la cuestión universal de las artes verbales. Esto sin duda da un giro completo a la concepción convencional de que sólo el occidente cambió a África, pues actualmente una institución como la literatura, que siempre ha sido asociada con el occidente, está siendo modificada y replanteada por

escritoras africanas, en este caso, aunque no es exclusivo de ellas. Esto constituye un vehículo por medio del cual las autoras se han hecho presentes, a partir de una tradición literaria africana, sino también como el sitio en el que se han inscrito en la tradición literaria universal a través de extender y cuestionar la validez de las concepciones literarias convencionales.

Los tres ejemplos que abordé en esta tesis dejan ver la gran variedad de formas y posibilidades que permiten las estilizaciones oraliterarias; de ahí que difícilmente podamos decir que estas obras son representativas más allá de mostrar algunas de las posibles maneras de construir “oralitura”. Lo más importante es recordar que la oralitura, aun a pesar de su recurrencia, no es esencial a la literatura africana y en mi opinión su presencia constante es el resultado de utilizar una misma estrategia y de la búsqueda de los autores por establecer una “tradición” a partir del trabajo de sus predecesores. Como pudimos ver hasta ahora, las construcciones “oraliterarias” en las novelas que estudié son deliberadas y son acordes con los objetivos literarios y temáticos requeridos por cada una de las novelas y los objetivos extraliterarios, dependiendo de las preocupaciones culturales y políticas de cada una de las autoras.

Queda entonces preguntarnos sobre la influencia que este tipo de textos puede llegar a tener a nivel crítico. Mientras que en las novelas de Head y Vera la textualidad híbrida puede pasar desapercibida, en la de Aidoo el propio texto nos obliga a los críticos a reconocer sus características. En mi análisis de las novelas, si bien no fue posible dejar de lado cuestiones críticas básicas como género literario y voz narrativa, sí fue necesario calificarlas constantemente con el objeto de describir y caracterizar los fenómenos “oraliterarios” particulares de cada obra. Esto demuestra que la crítica debe adaptarse a

estos textos y no al contrario. En este sentido, los trabajos críticos en los que esta investigación estuvo basada, si bien constituyen un buen primer paso para establecer la validez de los fenómenos de “oralitura”, así como maneras de estudiarlos, deben ahora enfocarse no en un catálogo de posibilidades “oraliterarias”, sino en la comprensión de la textualidad híbrida y en cómo ésta afecta la labor crítica. Así, si consideramos que para Bakhtin el futuro de la literatura descansa en la novela en tanto es “a developing genre [...] with a spirit of process and inconclusiveness”(7) y que para Bhabha “the third place of enunciation” y “the cultural and historical hybridity of the postcolonial world [must be] taken as the paradigmatic place of departure” (21), los críticos debemos tomar esta oportunidad de repensar la forma en la que llevamos a cabo nuestro trabajo y, sobre todo, en la manera en la que concebimos cuestiones básicas, aunque difíciles de definir, como texto y literatura.

En esta misma línea, independientemente de la recurrencia y los usos particulares, las estilizaciones “oraliterarias” nos hacen preguntarnos sobre cuestiones teóricas y críticas. En primer lugar, quizá la más clara y elemental es que en la teoría, crítica e historia literarias se pueda comenzar a trabajar en nociones sobre el texto más flexibles, como principios del texto estético o de expresión artística, a razón de la producción de textos híbridos, en lugar de distinguir los medios y manejar conceptos como obra escrita u oral. En segundo lugar, el resultado directo del anterior, es que estas nuevas concepciones necesariamente cambiarían los medios críticos de aproximarse a un texto, es decir, que al hablar de un texto estético, la crítica inevitablemente tendría que ampliar su espectro hacia la multidisciplinariedad o, en palabras de Petrilli y Ponzio, hacia una hermenéutica de la hibridez (106). Finalmente, en tercer lugar, si como lo señala Bhabha

son las literaturas periféricas las que propician estos giros, entonces su posición dejaría de ser “periférica”.

Queda para trabajos posteriores la exploración de un mayor número de textos, tanto contemporáneos como anteriores, que permita trazar una genealogía de la “oralitura” y de la forma en la que su estudio ha afectado convenciones literarias y nuestras nociones críticas. De la misma forma, una investigación general de las tendencias críticas puede ofrecernos una mirada a la influencia que el estudio de la “oralitura” en las literaturas periféricas ha tenido sobre las aproximaciones a las literaturas metropolitanas y cuáles son las implicaciones de esto para el establecimiento de tradiciones, cánones y las divisiones de centro y periferia. Finalmente, la textualidad híbrida de este tipo de textos tiene el potencial de servir como vehículo para una teorización sobre narratividad, y la producción de textos en otros medios, así como su interacción e influencia en la literatura. Esto a su vez podría implicar que la constante aparición de textos híbridos es una forma en la que la literatura se renueva y se mantiene vigente en medio de la proliferación de otros medios de comunicación. En ese sentido, textos como los estudiados aquí plantean que la hibridación es un fenómeno continuo que bien puede haber estado sucediendo desde mucho tiempo atrás y ha hecho que la literatura ahora sea diferente de lo que era hace varios siglos. De ser así, en el futuro, y a través de este proceso, la literatura puede convertirse en algo muy distinto a lo que conocemos actualmente.

Bibliografía

Abrahams, Cecil (ed). *The Tragic Life of Bessie Head and Literature in South Africa*. Trenton: Africa World Press, 1990. pp. 111-121.

Adler, Michelle, *et al.* “Bessie Head Interviewed by Michelle Adler, Susan Gardner, Tobeka Mda and Patricia Sandler”, en MacKenzie, Craig y Cherry Clayton. *Between the Lines: Interviews with Bessie Head, Sheila Roberts, Ellen Kuzwayo, Miriam Tlali*. NELM 4. Grahamstown: National English Literary Museum, 1989.

Aidoo, Ama Ata. *Our Sister Killjoy or Reflections from a Black-eyed Squint*. Nueva York: Longman, 2000.

----- “Literature, Feminism, and the African Woman Today”, en Leonard A. Podis y Yakubu Saaka. *Challenging Hierarchies*. Nueva York: Land, 1998. pp. 15-35.

Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths y Helen Tiffin (eds). *The Empire Writes Back (2ª ed.)*. Londres: Routledge, 2002.

Bakhtin, Mikhail. *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Austin: University of Texas Press. 1981.

Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. Londres: Routledge, 1994.

Boehmer, Elleke. “Transfiguring: Colonial Body into Postcolonial Narrative”, en *Novel*. Vol. 26. No. 3. 1993. pp. 268-277.

Brown, Coreen. *The Creative Vision of Bessie Head*. Madison: Fairleigh Dickinson University Press, 2003.

Brown, Lloyd W. “Bessie Head”, en *Women Writers in Black Africa*. Westport: Greenwood Press, 1981.

- Calinescu, Matei. "Rewriting", en *International Postmodernism. Theory, and Literary Practice*.
Ámsterdam y Filadelfia: John Benjamin Publishing, 1997. pp. 243-248.
- Cuddon, J.A. *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. Londres: Penguin,
1998.
- Daymond, Margaret. "Bessie Head, *Maru* and a Problem in Her Visionary Fable", en *Short
Fiction in the New Literatures in English*. Niza: Faculté des Lettres et Sciences Humaines,
1989.
- Elder, Arlene. "Ama Ata Aidoo and the Oral Tradition: A Paradox of Form and Substance", en
Women in African Literature Today. Ed. Eldred Durosimi Jones *et al.* Londres: James
Currey, 1987. pp. 109-118.
- Esteban, Moisés, *et al.* "El papel de la lengua en la construcción de la identidad: Un estudio
cualitativo con una muestra multicultural" en *Glossa* Vol. 2, No. 2. 2007. pp. 1-200.
- Finnegan, Ruth. *Oral Literature in Africa*. Oxford: Oxford University Press, 1970.
- Gover, Daniel. "The Fairy Tale and the Nightmare", en Cecil Abrahams, *The Tragic Life of
Bessie Head and Literature in South Africa*, 1990. pp. 111-121.
- Gray, Stephen. "The Unsayable Word: *Under the Tongue*", en *Mail & Guardian*. 24/03/1997. pp.
15-16.
- Griffiths, Gareth. "Writing, Literacy and History in Africa", en *Writing and Africa*. Ed. Mpalive-
Hangson Msiska y Paul Hyland. Londres: Longman, 1997. pp. 139-159.
- Guldimann, Colette. "Bessie Head's *Maru*: Writing after the End of Romance", en *Critical
Essays on Bessie Head*. Ed. Maxine Sample. Connecticut y Londres: Praeger, 2003. pp.
47-69.

Havelock, Eric. "La ecuación oral-escrito: una fórmula para la mentalidad moderna", en *Cultura escrita y oralidad*. Ed. Olson, David y Nancy Torrance. Barcelona: Gedisa, 1995. pp. 25-46.

Head, Bessie. *Maru*. Oxford: Heinemann, 1995.

----- "Notes From a Quiet Backwater I" y "Some Notes on Novel Writing" en Ed. Craig MacKenzie. *A Woman Alone. Autobiographical Writing*. Oxford: Heinemann 1990. pp. 3-5 y 61-64.

Holzinger, Tom. "A Brief Sketch of the Life of Bessie Head", en Bessie Head 1937-1986. 2006. Bessie Head Heritage. 1 de junio 2007. <
http://www.bessiehead.org/biography/Brief_Biography.pdf >

Hoeller, Hildegard. "Ama Ata Aidoo's *Heart of Darkness*", en *Research in African Literatures*, Vol. 35, No. 1, 2004. pp. 130-147.

Innes, Lyn y Caroline Rooney. "African writing and gender", en *Writing and Africa*. Ed. Mpalive-Hangson Msiska y Paul Hyland. Londres: Longman, 1997. pp. 193-215.

Irele, F. Abiola. "Orality, Literacy and African Culture", en *The African Imagination*. Oxford: Oxford University Press, 2001. pp. 23-38.

Iser, Wolfgang. "El acto de la lectura", en Dietrich Rall (comp. trans.) *En busca del texto*. México: UNAM, 2001. pp. 121-143.

James, Adeola. "Ama Ata Aidoo", en *In Their Own Voices, African Women Writers Talk*. Nairobi: Heinemann 1990.

Johnson, Joyce. "Bessie Head and The Oral Tradition. The Structure of *Maru*", en *Wasafiri*, Vol. 3, No. 1, 1985. pp. 5-8.

----- “Structures of Meaning in the Novels of Bessie Head”, en *Kunapipi*. Vol. 8, No. 1, 1989. pp. 56-69.

Julien, Eileen. *African Novels and the Question of Orality*. Bloomington: Indiana University Press, 1992.

Kalu, Anthonia C. *Women Literature and Development in Africa*. Trenton: Africa World Press, 2001.

Killam, Douglas y Ruth Rowe (ed). *The Companion to African Literatures*. Londres: Indianápolis y Bloomington: Currey e Indiana University Press, 2000.

Larson, Charles R. “Books from Abroad: In a Penal Colony (Interview)” *World and I* 14:6, 1999. p. 182.

Lindfors, Bernth. *Folklore in Nigerian Literature*. New York: Africana, 1973

----- “Amos Tutuola's *The Palm-Wine Drinkard* and Oral Tradition.” *Critique: Studies in Modern Fiction*, 11. 1969. pp. 42-50.

Lionnet, Françoise. *Postcolonial Representations: Women, Literature, Identity*. Ithaca; Cornell University Press, 1995.

MacKenzie, Craig. “The Use of Orality in the Short Stories of A.C. Jordan, Mtutuzeli Matshoba, Njabulo Ndebele and Bessie Head”, en *Journal of Southern African Studies*, Vol. 29, No. 3, 1998. pp.70-81.

Marangoly, Rosemary y Helen Scott. “ ‘A new tail to an old tale’: An Interview with Ama Ata Aidoo”, en *Novel: A Forum on Fiction*, Vol. 26, No. 3, 1993. pp.207-308.

Martin Shaw, Carolyn. “The Habit of Assigning Meaning: Signs in Yvonne Vera’s World”, en *Sign and Taboo: Perspectives on the Poetic Fiction of Yvonne Vera*. Ed. Robert Muponde y Mandi Taruvinga. Harare y Oxford: Weaver Press/James Currey, 2002. pp. 25-36.

----- “Turning Her Back on the Moon: Virginity, Sexuality, and Mothering in the Works of Yvonne Vera”, en *Africa Today*. Vol. 51, No. 2. 2004. pp. 34-51.

Monteleone, Jorge, *El relato de viaje*. Buenos Aires, El Ateneo, 1999.

Morgan, Paula. “The Risk of (Re)membering My Name: Reading *Lucy* and *Our Sister Killjoy* as Travel Narratives”, en *Emerging Perspectives on Ama Ata Aidoo*. Ed. Ada Uzoamaka Azodo y Gay Wilentz. Trenton: African World Press, 1999. pp. 187-211.

Mpalive-Hangson, Msiska. “East and Central African Writing”, en *Writing and Africa*. Ed. Mpalive-Hangson Msiska y Paul Hyland. Londres: Longman, 1997. pp. 46-65.

Mpalive-Hangson Msiska y Paul Hyland (ed). *Writing and Africa*. Londres: Longman, 1997.

Muchemwa, Kizito Z. “Language, Voice and Presence in *Under the Tongue* and *Without a Name*”, en *Sign and Taboo: Perspectives on the Poetic Fiction of Yvonne Vera*. Ed. Robert Muponde y Mandi Taruvinga. Harare y Oxford: Weaver Press/James Currey, 2002. pp. 3-14.

Mugo, Micere. “The Woman Artist in Africa Today: A Critical Commentary”, en *Challenging Hierarchies*. Ed. Leonard A. Podis y Yakubu Saaka. Nueva York: Land, 1998. pp. 37-61.

Muponde, Robert y Mandi Taruvinga (ed). *Sign and Taboo: Perspectives on the Poetic Fiction of Yvonne Vera*. Harare y Oxford: Weaver Press/James Currey, 2002.

Needham, Anuradha Dingwa. “An Interview with Ama Ata Aidoo”, en *Massachusetts Review. A Quarterly of Literature, the Arts and Public Affairs*, Vol 36, No. 1, 1995.

Newell, Stephanie (ed). *Writing African Women*. Londres: Zed Books, 1997.

Ngũgĩ, wa Thiong’o. *Decolonizing the Mind. The Politics of Language in African Literature*. Nairobi: Heinemann, 1986.

- Ogwude, Sophia Obiajulu. "Protest and Commitment in Bessie Head's Utopia", en *Research in African Literatures*, Vol. 29, No. 3, 1998. pp. 70-81.
- Ogundipe-Leslie, Molar. "The Female Writer and Her Commitment", en *Women in African Literature Today*. Ed. Eldred Durosimi Jones *et al.* Londres: James Currey, 1987. pp. 5-13.
- Okpewho, Isidore. *African Oral Literature. Backgrounds, Character, and Community*. Bloomington: Indiana University Press, 1992.
- Ola, Virginia Uzuoma. *The Life and Works of Bessie Head*. Lewiston: Edwin Meller Press. 1994.
- Ong, Walter. *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. México: Fondo de Cultura Económica. 1987.
- Opara, Chioma. "Narrative techniques and the politics of gender: Ama Ata Aidoo's *Our Sister Killjoy* and *No Sweetness Here*", en *Writing African Women*. Ed. Newell Stephanie. Londres: Zed Books, 1997. pp. 137-146.
- Owusu, Kofi. "Canons Under Siege: Blackness, Femaleness, and Ama Ata Aidoo's *Our Sister Killjoy*", en *Callaloo: A Journal of African American and African Arts and Letters*, Vol. 13, No. 2. 1990. pp. 341-363.
- Palmer, Eustace. *An Introduction to the African Novel*. Nueva York: Africana Publishing Corporation, 1972.
- Petrilli, Susan y Augusto Ponzio. "Telling Stories in The Era of Global Communication – Oraliture", en *Research in African Literatures*. Vol. 32, No. 1, 2001. pp. 98-109.
- Pietersen, Cosmo y Dennis Duerden (ed). *African Writers Talking; A Collection of Radio Interviews*. Nueva York: Africana Publishing, 1972.

- Pimorac, Ranka. "Crossing into the Space-Time of Memory: Borderline Identities in Novels by Yvonne Vera", en *Journal of Commonwealth Literature*. Vol. 36, No. 2. 2001.
- "Blood on the Sand: Yvonne Vera's Butterfly Burning and the Zimbabwean Tradition", en *Wasafiri: The Transnational Journal of International Writing*, 2005 Winter; 46: 11-16.
- "The Place of the Woman is the Place of Imagination: Yvonne Vera Interviewed", en *Journal of Commonwealth Literature*. Vol 39, No. 3. 2004. pp. 157-171.
- Podis, Leonard A. y Yakubu Saaka (ed). *Challenging Hierarchies*. Nueva York: Land, 1998
- Radin, Paul. *African Folktales and Sculpture*. Princeton: Princeton University Press, 1970.
- *The Language and Literatures of Africa*. Oxford: James Currey, 2004.
- Ricoeur, Paul. *Tiempo y Narración I*, México, D.F: Siglo XXI. 2003.
- Robinson, Sally. *Engendering the Subject*. Albany: State U of New York P, 1991.
- Said, Edward. *El mundo, el texto y el crítico*. Barcelona: Debate, 2004.
- Samantrai, Ranu. "Caught at the Confluence of History: Ama Ata Aidoo's Necessary Nationalism", en *Research in African Literatures*, Vol. 26, No. 2. 1995. pp. 140-157.
- Sample, Maxine (ed). *Critical Essays on Bessie Head*. Connecticut y Londres, Praeger, 2003.
- Samuelson, Meg. "A River in my Mouth: Writing the Voice in *Under the Tongue*", en *Sign and Taboo: Perspectives on the Poetic Fiction of Yvonne Vera*. Ed. Robert Muponde y Mandi Taruvinga. Harare y Oxford: Weaver Press/James Currey, 2002. pp. 15-24.
- Schipper, Mineke. "Oral Literature and Written Orality", en *Beyond the Boundaries. Text and Context in African Literature*. Chicago: Ivan R. Dee Inc., 1989. pp. 64-78.
- Spivak, Gayatri C. "Can the Subaltern Speak?", en *Colonial Discourse and Postcolonial Theory*. Ed. Patrick Williams. Nueva York: Columbia University Press, 1994.

Uzoamaka Azodo, Ada y Gay Wilentz (ed). *Emerging Perspectives on Ama Ata Aidoo*. Trenton: Africa World Press, 1999.

Vail, Leroy and Landeg White. "The Invention of 'Oral Man': Anthropology, Literary Theory, and a Western Intellectual Tradition." *Power and the Praise Poem*. Londres: James Currey, 1991. 1-39.

Vera, Yvonne. "Under the Tongue", en *Without a Name and Under the Tongue*. Nueva York: Farrar, Straus and Giroux, 2002. pp. 117-234.

Werner, Alice. *Myths and Legends of the Bantu* (1933) en www.sacredtexts.com/afr/mlb/index/index.htm, consultado el 20 de junio de 2006.

Wilentz, Gay. "The Politics of Exile: Ama Ata Aidoo's *Our Sister Killjoy*", en *Studies in Twentieth Century Literature*. Vol. 15, No. 1, 1991. pp. 159- 173.

Wilson-Tagoe, Nana. "History, Gender and the Problem of Representation in the Novels of Yvonne Vera", en *Sign and Taboo: Perspectives on the Poetic Fiction of Yvonne Vera*. Ed. Robert Muponde y Mandi Taruvinga. Harare y Oxford: Weaver Press/James Currey, 2002. pp. 155-178.

Yan, Haiping. "Transnationality and It's Critique: Narrative Tropes of 'Borderland' in *Our Sister Killjoy*", en *Emerging Perspectives on Ama Ata Aidoo*. Ed. Ada Uzoamaka Azodo y Gay Wilentz. Trenton: Africa World Press, 1999, pp. 93-124.