

Trans-Fronteiras Express

Reflexións teórico-críticas
sobre hibridación
e emerxencia cultural e literaria

Edición ao coidado de

Alba Cid
Carla Figueiras
Susana Justo
Marco Paone
David Taboada

CADERNOS CIPPCE SOBRE EMERXENCIA CULTURAL

DIRECTOR

Arturo Casas Vales

CONSELLO EDITORIAL

Á. Enrique Carretero Pasín
Fausto Dopico Gutiérrez del Arroyo
Nieves Herrero Pérez
Juan José López Rivera
Manuela Palacios González
María do Cebreiro Rábade Villar
Felisa Rodríguez Prado
Anxo Tarrío Varela

CONSELLO CIENTÍFICO

Josetxo Beriain (Universidad Pública de Navarra)
Antón Figueroa (Universidade de Santiago de Compostela)
Florencia Garramuño (Universidad de San Andrés, Buenos Aires)
Kirsty Hooper (University of Warwick)
María Lozano Mantecón (Universidad Autónoma de Madrid)
Michel Maffesoli (Institut Universitaire de France / Université Paris Descartes)
Francisco Pedro dos Santos Noa (Universidade Eduardo Mondlane, Maputo)
Mari Jose Olaziregi (Euskal Herriko Unibertsitatea)
Juan Luis Pintos de Cea-Naharro (Universidade de Santiago de Compostela)
Sharon Roseman (Memorial University of Newfoundland)

CADERNOS CIPPCE SOBRE EMERXENCIA CULTURAL é unha colección de libros electrónicos do Centro de Investigación de Procesos e Prácticas Culturais Emerxentes (CIPPCE, <http://www.usc.es/gl/institutos/cippce>), centro propio da Universidade de Santiago de Compostela constituído formalmente no ano 2010. Os promotores do Centro foron oito grupos de investigación, seis deles pertencentes á área de Artes e Humanidades e outros dous á área de Ciencias Sociais e Xurídicas. A especialización destes últimos é en socioloxía, imaxinarios sociais, historia económica e demografía, mentres que a dos primeiros corresponde a teoría literaria, lingüística, filoloxía, antropoloxía social, análise do discurso, estudos sistémicos e empíricos sobre cultura, comparatismo cultural e literario e análise de redes. Segundo os seus estatutos fundacionais, o CIPPCE ten encomendado o estudo científico de fenómenos de emerxencia artístico-literaria e máis en xeral de procesos culturais emerxentes, sen restricións territoriais nin lingüísticas. O Centro ocúpase asemade de documentar e analizar alternativas metodolóxicas e heurísticas xurdidas na investigación sobre o cambio e a emerxencia culturais.

CADERNOS CIPPCE SOBRE EMERXENCIA CULTURAL constitúe unha serie aberta, sen periodicidade preestablecida, destinada ao público universitario e investigador nacional e internacional. Compilará achegas significativas nos campos de investigación específicos do Centro, tanto internas como externas. Entre elas, as procedentes dos simposios e conferencias organizadas polo CIPPCE, complementadas no seu caso por propostas de interese conceptual, metodolóxico ou analítico que se valoren polo Consello Editorial como contributos de entidade respecto da emerxencia cultural. Tales propostas poderán proceder de investigadores individuais ou de grupos externos que formulen, seguindo as directrices técnicas do Servizo de Publicacións e Intercambio Científico da USC, iniciativas situadas nos marcos de competencia e actuación propios do Centro. Darase cabida así mesmo a traballos en progreso ou ocasionais, sempre de alcanzaren estes no criterio do Consello Editorial a calidade esixíbel.

Os CADERNOS CIPPCE liganse desde os seus inicios á plataforma de código aberto Open Monograph Press, implementada polo Servizo de Publicacións da USC a finais de 2013, no mesmo momento no que a serie se materializaba por acordo da Xunta de Centro do CIPPCE e alcanzaba vida pública.

Trans-Fronteiras Express

CADERNOS CIPPCE
SOBRE EMERXENCIA CULTURAL
N.º 2

Trans-Fronteiras Express
Reflexións teórico-críticas
sobre hibridación e
emerxencia cultural e literaria

Edición ao coidado de

ALBA CID

CARLA FIGUEIRAS

SUSANA JUSTO

MARCO PAONE

DAVID TABOADA

2013

UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Esta obra atópase baixo unha licenza internacional Creative Commons BY-NC-ND 4.0. Calquera forma de reprodución, distribución, comunicación pública ou transformación desta obra non incluída na licenza Creative Commons BY-NC-ND 4.0 só pode ser realizada coa autorización expresa dos titulares, salvo excepción prevista pola lei. Pode acceder Vde. ao texto completo da licenza nesta ligazón:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.gl>

© Universidade de Santiago de Compostela, 2013

Deseño de cuberta

Ildefonso Vidal Ocampo

Servizo de Publicacións e Intercambio Científico
da Universidade de Santiago de Compostela

Maqueta

Marcial Martínez

Imprenta Universitaria

Edita

Edicións USC

Campus Vida

usc.es/publicacions

ÍNDICE

Presentación	7
Introducción.....	9
Alba CID FERNÁNDEZ O ensaio como deriva discursiva na poesía galega e canadense recentes. Chus Pato, Erín Moure e Anne Carson	21
Carla FIGUEIRAS CATOIRA Outros <i>Bildungsromane</i> n'As <i>mulheres de Tijucopapo</i> , de Marilene de Felinto, e <i>Le Baobab Fou</i> de Ken Bugul.....	39
Marco PAONE Una perspectiva transatlántica de las antologías en traducción: la poesía italiana entre España y Argentina.....	61
David TABOADA CALVO De Canadá al Tíbet: espacios globales del realismo mágico.....	81
Susana JUSTO BARREIRA Indixenizando a literatura comparada: tradución e recepción crítica da oratura amazigh en Europa.....	101

Presentación

O volume *Trans-Fronteiras Express* constitúe o resultado dun proxecto colectivo ideado, organizado e levado a cabo por quen asinan esta edición, a saber, Alba Cid, Carla Figueiras, Susana Justo, Marco Paone e David Taboada, ex-estudantes do Mestrado en Estudos Teóricos e Comparados da Literatura e da Cultura da Universidade de Santiago de Compostela (USC). Arestora, estes investigadores atópanse en diversas fases da súa formación doutoral no Programa en Estudos da Literatura e da Cultura da mesma universidade.

A orixe dos textos atópase nas xornadas que eles e elas mesmos organizaron na Facultade de Filoloxía da USC o 4 de xullo de 2013 baixo o título *Trans-fronteiras. Hibridacións culturais e transformacións literarias na nova realidade global*, que contou co patrocinio do Centro de Investigación de Procesos e Prácticas Culturais Emerxentes (CIPPCE) —do que son membros Susana Justo e Marco Paone— e da Cátedra Jean Monnet “A Cultura da Integración Europea” (nº 528689). Previamente, dous destes investigadores, Alba Cid, grazas ao financiamento do Grupo de Investigación 1371 en Teoría da literatura e Literatura comparada, e Marco Paone, mercé ao financiamento do proxecto de investigación *Europa, en comparación: Unión Europea, identidade e a idea de literatura europea* (Ministerio de Ciencia e Innovación, FFI2010-16165), expuxeran unha versión preliminar dos seus respectivos traballos no Simposio Internacional do Hermes Consortium for Literary and Cultural Studies (<http://hermes.au.dk/>), que, baixo o rótulo *New Worlds, New Literatures, New Critiques*, tivo lugar na University of Wisconsin-Madison entre o 9 e o 14 de xuño de 2013. Este Simposio Internacional constitúe a

actividade anual central do citado Consorcio, e nel participan estudantes das universidades afiliadas de Europa e os Estados Unidos tras unha selección competitiva.

En definitiva, este volume vén representar a materialización dun obxectivo formativo que os distintos foros arriba mencionados consideran básico: dotar aos novos investigadores das habilidades e capacidades precisas para se converteren en forza autónoma da súa carreira académica e da súa formación intelectual, sempre co apoio irrenunciábel —científico pero tamén económico— das diversas entidades que para estes fins contan con financiamento público, sexa este autonómico, estatal ou europeo. O resultado da aposta está agora nas mans das lectoras e dos lectores.

César Domínguez
Cátedra Jean Monnet “A Cultura da Integración Europea”
Universidade de Santiago de Compostela

Introdución

Os traballos que se presentan á lectora ou lector neste volume son o resultado da primeira xornada de debate ao redor das prácticas culturais e literarias emerxentes, «Trans-fronteiras: Hibridacións culturais e transformacións literarias na nova realidade global», que se celebrou o 4 de xullo de 2013 na Facultade de Filoloxía da Universidade de Santiago de Compostela co apoio do Centro de Investigación de Procesos e Prácticas Culturais Emerxentes — CIPPCE— e da Cátedra Jean Monnet «A cultura da Integración Europea». O intercambio de opinións e reflexións que tivo lugar naquel encontro axudou a enriquecer a visión que cada un dos contribuíntes tiña sobre os novos campos de estudo que se abriron, e se están a abrir, para os estudos literarios nas últimas décadas, a consecuencia —entre outros motivos— do avance imparabile da(s) globalización(s) e dos fenómenos de hibridación cultural que tal(es) proceso(s) orixina(n). Porén, non se faría xustiza se non mencionásemos, aínda que só sexa brevemente, a débeda que estas propostas teñen co último seminario organizado polo consorcio internacional Hermes —Universidade de Wisconsin, Madison, 9-14 de xuño de 2013. Baixo o título «New Worlds, New Literatures, New Critiques», este seminario presentouse como unha oportunidade para reflexionar sobre diferentes aspectos das transformacións, hibridacións e innovacións literarias, e máis amplamente dos fenómenos históricos de impacto trans-nacional, trans-rexional ou global. Aínda que finalmente só dúas das propostas que aquí se recollen —a de Alba Cid e a de Marco Paone— chegaron a presentarse en Wisconsin, a este marco orixinario debemos algúns

dos conceptos chave dos que partiría a idea da xornada e deste libro, tal e como é a noción sempre difusa e fuxitiva de Literatura Mundial.

Lonxe de constituír unha novidade —pois, como é ben sabido, as aspiracións internacionalistas, co seu profundo talante ético, e a idea dunha *Weltliteratur* atópanse nas bases mesmas da disciplina comparatista—, o conxunto de ideas, dúbidas e inquietudes que atopará o lector ao longo destas páxinas encádrase dentro dos últimos estudos desenvolvidos dentro da Literatura Comparada. Como resultado dos profundos debates en torno aos desafíos multiculturalistas que a globalización produciu nas últimas décadas, o comparatismo literario enfrontouse aos máis variados retos, dende a superación do eurocentrismo, pasando polos estudos de tradución, até o novo paradigma da Literatura Mundial e os recentes «World Literature Studies». Exemplo desta última tendencia son os traballos desenvolvidos por Pascale Casanova (1991), Franco Moretti (1998, 2000, 2005) e David Damrosch (2003, 2009), os cales constitúen tres intentos diferentes de definición e delimitación dos fenómenos estudados baixo a rúbrica de Literatura Mundial, ao mesmo tempo que proporcionan novos modos de pesquisa e ensinanza de dito fenómeno. A *République Mondiale des Lettres* de Casanova explora os modos de funcionamento e constitución do «campo literario internacional», analizando o xogo de estruturas formais, tales como os paradigmas estéticos, isto é, as vías polas que as obras de escritores periféricos conseguen circular polos centros metropolitanos e así acadaren o recoñecemento —capital simbólico— de obras literarias mundiais. Na liña das teorías sobre produción elaboradas polo sociólogo Pierre Bourdieu, Casanova concibe e interpreta os textos literarios como tomas de posición e obxecto de loita nun espazo literario mundial caracterizado por unha profunda desigualdade de capitais, de acceso a recursos tanto materiais como simbólicos. Pola súa banda, Moretti subliña as insuficiencias dos métodos tradicionais de aproximación a este fenómeno, tales como o «close reading», e propón no seu lugar un novo método de lectura, o «distant reading», por medio do cal observar a gran escala os patróns ou modelos literarios que se desprenden dos índices de publicación e das historias literarias nacionais, permitindo en consecuencia trazar os desprazamentos de formas como a novela, a poesía ou o cine a nivel mundial. Finalmente, David Damrosch concibe o fenómeno da literatura mundial en termos de circulación literaria, como «all literary works that circulate beyond their culture of origin, either in translation or in their original language» (2003: 4) e baixo a convicción de que «a work of world literature has an exceptional ability to transcend the boundaries of the culture that produces it» (2009: 2).

Coas súas regras, fórmulas e estereotipos, a «World Fiction» impón modelos culturais que van máis aló dos circuítos literarios tradicionais, máis aló da literatura nacional. Como explica Tlostanova, a existencia do proceso literario global corresponde á prosecución dunha lóxica aínda ancorada nas categorías epistémicas, culturais e económicas da modernidade, aínda que noutras formas. Por iso é preciso comparar na literatura fenómenos transnacionais dende diferentes puntos de vista «pero non baseados en principios de absoluta semellanza ou diferenza, senón, máis ben, na busca de certas categorías, metáforas, motivos comúns, aínda que non idénticos [...] ao redor dos cales estes discursos filosóficos e artísticos ben diversos están construídos» (Tlostanova 2005: 196). O estudo comparado de escritores que teñen un amplo conxunto de trazos literarios comúns, a pesar dos escenarios de procedencia, non se debe á espontaneidade destas concordancias, senón á lóxica da modernidade. Esta tende a homoxeneizar moitos aspectos e eleccións das prácticas artísticas, aínda que moitas destas vaian en contra desta lóxica, pola cal «ser un *outro* para un artista é máis difícil, porque a outridade é un dos bens de consumo no mundo contemporáneo politicamente correcto e deixa de exercer o seu papel de desviación» (Tlostanova 2005: 197). Así, o estudo dos textos e outras formas de arte verbal a través das fronteiras temporais, espaciais, lingüísticas, culturais, etc., levan á relativización de conceptos e presupostos básicos —e tradicionais— dos estudos literarios occidentais, tales como o de obra literaria, xénero ou autor e autoría, e, en consecuencia, á necesidade de elaborar novas formas coas que aproximarse á literatura, de crear novos conceptos e métodos cos que achegarse ao feito artístico verbal en toda a súa complexidade.

Baixo ese mesmo espírito de relativización e transcendencia dos marcos tradicionais de análise, as literaturas nacionais, o debate aquí presentado tamén se insire no conxunto de actividades e simposios impulsados polos esforzos das asociacións de Literatura Comparada tales como a American Comparative Literature Association —ACLA—, a International Comparative Literature Association —ICLA— ou a World Literature Association —WLA—. No caso da ICLA obsérvase un profundo interese pola redefinición da historiografía literaria —especialmente pola reconsideración de conceptos tradicionais coma o de canon literario—, do cal son testemuña numerosos encontros e publicacións tales como, por exemplo, o proxecto para a realización dunha *Histoire Comparée des Littératures en Langues Européennes/Comparative History of Literature in European Languages*, cuxo primeiro volume viu a luz en 1973, chegando ao número xxiv en 2010 coa *Comparative History of*

Literatures in Iberian Peninsula, editado por Fernando Cabo Aseguinolaza, Anxo Abuín e César Domínguez Prieto.

Nos últimos anos, a atención prestada á circulación da literatura a nivel mundial, coas súas transformacións e hibridacións dos espazos, procesos e prácticas literarias e culturais, aumentou significativamente, como pode verse no crecemento paulatino do número de programas docentes, de investigacións e de traballos publicados a este respecto, tal e como é o caso de tres volumes chave dos estudos de Literatura Mundial na actualidade: *Mapping World Literature* (2008) de Mads Rosendahl Thomsen, *The Routledge Companion to World Literature* (2011), editado por Theo D'haen, David Damrosch e Djelal Kadir, e *World Literature Reader* (2012), con edición a cargo de César Domínguez, Theo D'haen e Mads Rosendahl Thomsen. Malia as diferenzas que presentan entre elas, estas tres obras parten das mesmas dúbidas e preocupacións, dunha mesma necesidade de retrazar, de recartografar a(s) constelación(s) que conforma o fenómeno artístico verbal.

Seguindo a Ottmar Ette (2003, 2011), xa non só é de vital importancia a análise e a teorización sobre a «literatura en movemento», entendéndoa como aquela literatura que se despraza xeograficamente —literatura de viaxe, da migración, en tradución, etc.—, senón tamén o estudo da «literatura del movemento», de todas aquelas expresións artísticas que se atopan no medio de transicións e que, ao non encaixar nos patróns estéticos e literarios tradicionais dos estudos literarios, buscan ser aceptadas. Así, prestar atención ás formas de arte verbal transfronteirizas, aquelas cuxas «disposiciones, por su carácter translingüe y transcultural, esto es, que atraviesan diferentes lugares y culturas, hacen presentes o dejan translucir bajo los lugares, otros lugares, bajo las palabras, otras palabras, bajo las culturas, otras culturas» (Ette 2011: 565), supón á súa vez ter en consideración o «movemento» como un dos conceptos chave da arte verbal en xeral, pois esta constitúe continuamente novas configuracións, intratextuais, intertextuais e extratextuais.

Neste movemento, un papel fundamental xógao a tradución, entendida como *literature* —e, por que non, *cultural transfer* (Pym 1993: 139)—, un termo que non é casual, xa que incorpora non só os aspectos positivos das transferencias mutuas, senón tamén o aspecto económico e político que intervén e, ás veces, manipula esta circulación. Ningunha tradución ou *reescritura* é inocente, xa que sempre remite a un contexto e a unha historia da que un texto procede e na cal se traspón, evidenciando a importancia da tradutora ou tradutor, *rewriter*, como suxeito situado, é dicir como axente central que actúa entre diferentes sistemas literarios. Neste sentido, non hai que esquecer

as achegas dos compoñentes da Escola de Tel Aviv, especialmente de Even-Zohar, que, ao final dos 70, prestara moita atención ao papel da tradución como parte activa na formación e na modificación do polisistema literario, até chegar ao punto de considerar a tradución literaria como literatura traducida. Como peza activa do proceso literario, a tradución encóntrase no medio das redes de poder económico e cultural, vólvese incluso un lugar privilexiado de pasaxe e cambio que a miúdo desvela, a través da análise comparada das prácticas textuais, os intersticios das estruturas de poder no interior dun marco cultural máis amplo. Por esta razón, varios teóricos dos estudos poscoloniais se centraron na importancia da tradución, até o punto de que algúns, como Susan Bassnett, chegaron a asociar a experiencia colonial con aquela da tradución:

the source/original holds the power, the colony/copy is disempowered but placated though the myth of transparency and objectivity of the translation. The colony, in short, is perceived as a translation, never as an original, but this is concealed by a promise of equitable textual relations. (Bassnett 1996: 21)

Este mito da transparencia expresa ben o cambio de perspectiva con respecto á tradución, que xa non se considera a modo de filtro transparente, senón como intervención. Nesta dirección, Cronin fala do mito da transparencia da linguaxe polo que atinxe á tradución, incidindo na relación entre linguaxe e poder, e poñendo en cuestión as posibilidades de representación, sobre todo daquelas que concirnen á linguaxe en viaxe:

Travel in a world of languages is fraught with difficulty. There are the innumerable pitfalls of translation: the potential for mistranslation; the loss of meaning; the danger of approximation; the problematic political economy of translation in the Eurocentric appropriation of other peoples and places through ex-colonial languages; the misleading myth of transparent non-refractory translation. (Cronin 2000: 2)

Ao apostar por un tradutor entendido como suxeito nómade, o crítico irlandés entrevé na «fractal experience of travel» un modo para desenvolver unha maior sensibilidade cara á/ás *polidentidade/s* —nos termos de Edgar Morin— e cara ás discriminacións da propia linguaxe, e mesmamente unha maneira de seguir «strategies of estrangement and intercultural faultlines [that] undermine notions of fixity and unity» (26).

Estas estratexias de tradución vólvense fundamentais nos casos de emerxencia literaria. A experiencia colonial da tradución amplifícase nas dinámicas interliterarias que afectan a culturas e linguas minoritarias inseridas en contextos máis articulados onde entran en contacto e conviven con máis

sistemas literarios e culturais, normalmente hexemónicos. Conceptos como canonizado e non-canonizado, centro e periferia forman parte do vocabulario analítico das relacións literarias intersistémicas e intrasistémicas, ao involucrar aspectos políticos, sociais e culturais. Deste xeito, a tradución ten un rol esencial no desenmascarar os puntos de ruptura destas redes, interceptando as interferencias entre as literaturas de partida e as de chegada.

Álvarez e Vidal reflexionan sobre as relacións de poder conectadas ás prácticas de tradución, enfocando a súa atención especialmente no exame do vínculo entre a produción de coñecemento nunha cultura dada e a súa transmisión, recolocación e reinterpretación na cultura de chegada, ao distinguir unha terceira dimensión entre o texto de orixe e o meta que denominan *espazo cultural*. A tradución móvese en tal espazo nun constante equilibrio entre poderes e nun complexo proceso de reescritura, onde interveñen diferentes factores de variabilidade que afectan directamente á retransmisión de saberes nun espectro de solucións que van dende a conservación e a aceptación da diversidade ata a domesticación e neutralización da cultura e do texto de partida. A tradución ofrece unha imaxe da cultura de partida sobre todo aos que non teñen acceso a aquela realidade. Esta intervención e este poder lexitiman ademais o concepto mesmo de orixinal e de traizón da obra de partida, que tanto caracterizaron a historia da literatura. «The translator is essential during the process of exchange and interchange that take place when translating. With the author, the original also dies» (Álvarez – Vidal 1996: 6).

Como proceso en movemento, a tradución solicita comparacións con experiencias humanas como o xa mencionado nomadismo, a diáspora, o confinamento ou o exilio, que, por outro lado, moitas veces se volveron realidade nas propias biografías dos tradutores. A propia literatura revivícase precisamente por estar suxeita á dispersión e á ruptura das barreiras da endogamia lingüística, favorecendo a transferencia, a recepción e a contaminación de novas formas e contidos. Esta «diáspora da escritura» non se limita só á literatura, é unha condición que se estende «en cualquier ámbito en que se genera su recepción reproductiva, en el dominio de la teoría literaria, la crítica, la enseñanza de la literatura, la adaptación de las obras al cine y al video» (Romano Sued 1996: 2).

Para abordar todas estas transformacións e hibridacións, a Literatura Comparada tivo que adoptar necesariamente unha perspectiva «intradisciplinar, multidisciplinar y pluridisciplinar» (Tötösy 1998), que continúa a ser hoxe en día a única opción viable á hora de afrontar a análise dun panorama global cada vez máis poboado de alternativas, de realidades socioculturais

emerxentes. Iso obsérvase na aparición progresiva dende finais do século xx de novas áreas de estudo interdisciplinar, como a Xeografía Literaria. Esta aparece nos anos 90 dentro do que se coñece baixo o nome de «spatial turn», ben entendido como unha tendencia académica que se centra no estudo do espazo e do sentido de espacialidade no ser humano, ben como un termo fundamental á hora de trazar definitivamente a distinción entre o posmodernismo e a modernidade (cf. Jameson 1988). A nivel disciplinar, este xiro espacial pódese observar na aparición paulatina de conceptos de carácter espacial que se aplican á análise de grandes conxuntos de obras. Así, o comparatismo literario trata de cartografar, de elaborar mapas a partir do estudo do fenómeno artístico verbal a través das fronteiras lingüísticas e estatais, cunha clara finalidade —polo menos teórica— de emprender o estudo científico de eses mapas, valorando a información que proporcionan, así como os novos problemas que presentan. Certamente, a necesidade deste tipo de estudos é incuestionable dende o momento no que os aspectos suscitados pola globalización cultural e literaria se cruzan coa necesidade de reconsiderar os espazos e formas de relación nos que participan os fenómenos artísticos verbais, de (re)mapear a arte verbal nun sistema mundial e transnacional.

En definitiva, a xeografía vólvese unha ferramenta útil para entender a literatura e a tendencia a usar mapas literarios axuda á comprensión dos textos, especialmente nos casos nos que estas cartografías representan a árbore xenealóxica que esboza todas as ramas —de contactos— polas que se van constituíndo novas vías xenéricas. Deste xeito, as historiografías literarias, nas súas varias dimensións, confórmanse como cruce entre diferentes tecidos cartográficos (cf. Moretti 2005).

Sen dúbida, xunto co espazo, unha das grandes preocupacións dos últimos corenta anos, como xa citamos anteriormente, é a construción do discurso historiográfico da literatura, que se traduciu nunha chamada de atención sobre a necesidade de reler e redefinir os conceptos e presupostos básicos dos que partía a labor do historiador da literatura, tales como a perspectiva evolucionista da historia e o marco das literaturas nacionais. Paulatinamente impúxose unha visión supranacional do feito artístico verbal, achándose en estreita relación cos movementos de independencia das colonias —inglesas e francesas maiormente—, cos desprazamentos masivos de persoas —exilio, migración, diáspora, globalización— e, especialmente, coa tendencia de pensamento coñecida como *crítica poscolonial*. No ámbito dos estudos da literatura, este proceso e tendencia de pensamento supuxo a emerxencia dunha nova forma de aproximación á arte verbal, a cal se comprende agora como estreitamente

dependente dunhas circunstancias históricas, políticas, ideolóxicas e sociais determinadas —poñendo o acento na politización da literatura en xeral e do discurso histórico-literario en particular—. Progresivamente, perfilouse así un comparatismo que, nos últimos anos, está desprazando a Europa do seu centro, da súa posición de modelo universal, obrigando a unha relocalización e diversificación da práctica epistemolóxica e hermenéutica, ao mesmo tempo que modifica as relacións que Europa mantén co resto do mundo.

Partindo deste contexto epistemolóxico e hermenéutico, as achegas aquí presentadas teñen como denominador común o tratamento, implícito ou explícito, dun conxunto de conceptos e problemas específicos fundamentais para os estudos literarios actuais.

Polo que respecta ás clásicas divisións xenéricas —amplamente recoñecidas, por máis que tivesen implicacións pragmáticas e institucionais contextualmente definidas—, hai tempo que o calmo asentamento nun «sistema de xéneros» de herdanza hegeliana ou de cariz estruturalista, sen ser esquecido, deu paso ao estudo da inestabilidade conceptual do xénero e á observación da experimentación interartística. Aínda que a permeabilidade e a hibridación fosen valoradas de modo positivo xa no Romantismo —Schiller, Victor Hugo, etc—, fóra de dúbida está a adscripción desta característica ás coordenadas posmodernas. Nesta liña, ten Marjorie Perloff (1989) defendido que o xiro efectuado no mapa posmoderno de xéneros responde tanto ao relativo abandono do modelo romántico alemán, tripartito, como ao desexo de resistencia a unha sistematicidade ou normativa que enmarque as producións. En consecuencia, e paradoxalmente, multiplícanse os espazos intersticiais, de fronteira, e en moitas ocasións, as formas propiamente deconstrutivas ou paródicas que recoñecen, precisamente, a indelével pegada do sistema de xéneros que están a negar. É isto o que explica a abundancia de etiquetas como «teatro narrado», «novela non ficcional», «ensaio ficcional» ou «poesía ensaística», por exemplo.

E sendo así, aínda que recoñezamos este dobre xogo, a existencia dunha especie de «contrasistema xenérico», nutricia resulta a análise do lugar sistémico reservado para as formas tradicionais e as emerxentes, a súa centralidade ou marxinalidade, así como a recepción primeira destas —cando acadan recoñecemento dos pares, cando do «gran público»—. Nun nivel de detalle precedente, conscientes da precaria reflexión e fixación nominal sobre algunha destas formas híbridas, conveniente é tamén comprobar como se realiza o transvase de trazos discursivos dun xénero a outro, isto é, que características basilares de cada xénero «permanecen» e cales «se negan». Se ben nesta liña

se insiren dúas das contribucións deste volume, a de Alba Cid e a de Carla Figueiras, é precisamente este cruzamento e xestión interxenérica de trazos a que centra o traballo de Alba Cid. A través da análise da produción poética de tres poetas actuais —Chus Pato, Erín Moure e Anne Carson—, Cid reflexiona sobre os límites da creación poética contemporánea enfocando os establecidos entre poesía e ensaio, e explorando, en última instancia, a relación entre poesía, coñecemento e subxectividade.

Por outra banda, o coñecemento pode ser proceso de formación que atopa a súa vía de aprendizaxe e a súa válvula de escape na escritura e na novela, en concreto. Carla Figueiras esboza os novos percorridos do *Bildungsroman* na súa relectura de xénero e do xénero. Nunha perspectiva poscolonial, as novelas *As mulheres de Tijucopapo* de Marilene de Felinto e *Le Baobab fou* de Ken Bugul son exemplos de rescritura e de superación dos espazos canonizados da novela de formación, que se multiplican na mirada e nas experiencias da súas heroínas, cuxas vidas se enfrontan ás dinámicas dos procesos de globalización.

Na cuestión do tránsito ancorase a contribución de Marco Paone, ao entender a tradución como *transfer* nun espazo transatlántico, no que moito peso asume o papel do tradutor como axente activo entre diferentes sistemas literarios e culturais. Na súa análise sobre as antoloxías en tradución, sublíñase a importancia das antoloxías como forma literaria que se move no eido da historiografía literaria e que intervéñ nela dun xeito transnacional, como se demostra a través de dous casos nitidamente diferentes, dúas antoloxías de poesía italiana publicadas ao longo dos anos 50 por Vintilă Horia e Jesús López Pacheco en España e por Alberto Girri e Carlos Viola Soto en Argentina.

Perfilando a área das transformacións globais preséntase a circulación e a renovación do *realismo máxico* propio da novela do *boom* latinoamericano a través dunha cartografía renovada do xénero a nivel mundial. No ronsel dos *World Literature Studies*, David Taboada proporciona os diferentes mapas que se poden reconstruír deste xénero, cuxa categorización se redefine grazas á súa tradución e circulación e na hibridación que xorde das creacións que proceden doutros espazos xeográficos e culturais.

A esta nova xeografía pertence o estudo de Susana Justo ao ampliar o discurso nun ámbito que supera o valo que confina a cultura á súa expresión gráfica. A partir dunha reconsideración epistémica e herméutica sobre a oralidade como feito artístico e modo de civilización específico e actual, Justo afonda nas oraturas indíxenas presentando o caso da comunidade amazigh,

ao tratar de mostrar os modos de difusión das traducións de contos orais cabileños en linguas europeas e a imaxe que se proxecta a través delas.

Finalmente, con esta publicación, que leva o título *Trans-fronteiras Express: Reflexións teórico-críticas sobre hibridación e emerxencia cultural e literaria*, prefixase a vontade de achegar ao público novas vías epistémicas e críticas sobre asuntos fundamentais xa non só dentro do ámbito da literatura comparada, senón tamén dos estudos literarios en xeral. Xunto cos novos interrogantes formulados polas prácticas literarias e culturais emerxentes, reavívanse vellas cuestións basilares dentro da comprensión —tanto vocacional como epistemolóxica (Mignolo)—, do feito artístico verbal, tales como o cuestionamento do propio concepto de literatura. A esta tarefa ou desafío enfróntanse as cinco contribucións aquí reunidas, e que, lonxe de pretender proporcionar conclusións definitivas, se presentan ao lector como espazo de encontro e de diálogo, coa firme intención de achegar algo ao debate en torno ao fenómeno artístico verbal na era da mundialidade económica, tecnolóxica e cultural.

Alba CID, Susana JUSTO e Marco PAONE
Universidade de Santiago de Compostela

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ, R.; VIDAL, M. C.-Á. (eds) (1996). *Translation, Power, Subversion*. Clevedon: Multilingual Matters.
- BASSNETT, S. (2002). «Translation, Culture and History». En LAUGE HANSEN, H. (ed.), *Changing Philologies: Contributions to the Redefinition of Foreign Language Studies in the Age of Globalisation*. København: Museum Tusulanum Press, pp. 15-24.
- BASSNETT, S. (1996). «The Meek or the Mighty: Reappraising the Role of the Translator». En ÁLVAREZ, R.; VIDAL, M.C-Á., *Translation, Power, Subversion*. Clevedon: Multilingual Matters, pp. 10-24.
- CABO ASEGUINOLAZA, F.; ABUÍN, A.; DOMÍNGUEZ, C. (2010). *Comparative History of Literature in Iberian Languages*, vol. 1. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamin.
- CASANOVA, P. (1991). *La República Mundial de las Letras*. Barcelona: Anagrama, 2001.

- CRONIN, M. (2000). *Across the Lines: Travel, Language, Translation*. Cork: Cork University Press.
- D'HAEN, Th.; DAMROSCH, D.; KADIR, D. (eds.) (2011). *The Routledge Companion to World Literature*. New York: Routledge.
- DAMROSCH, D. (2003). *What is World Literature?* Princeton: Princeton UP.
- DAMROSCH, D. (2009). *How to Read World Literature*. Chichester: Wiley-Blackwell.
- DOMÍNGUEZ, C.; D'HAEN, Th.; ROSENDAHL THOMSEN, M. (eds.) (2012). *World Literature. A Reader*. New York: Routledge.
- ETTE, O. (2003). *Literature on the Move*. Amsterdam: Rodopi.
- ETTE, O. (2011). «Memoria, Historia, Saberes de la Convivencia. Del saber con/vivir de la Literatura». *Isegoría. Revista de Filosofía Moral y Política*, 45, pp. 545-573.
- EVEN-ZOHAR, I. (1978). «The position of translated literature within the literary polysystem». En Holmes, J. S.; Lambert, J.; Van den Broeck, R. (eds.), *Literature and Translation: New Perspectives in Literary Studies*. Leuven: Acco, pp. 117-127.
- JAMESON, F. (2003). *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham, NC: Duke UP.
- MORETTI, F. (1998). *Atlas of European Literature 1800-1900*. London: Verso.
- MORETTI, F. (2000). «Conjectures on World Literature». *New Left Review*, 1, pp. 54-66.
- MORETTI, F. (2005). *Graphs, Maps, Trees: Abstract Models for a Literary History*. London: Verso.
- PERLOFF, M. *Postmodern Genres* (1989). Norman: University of Oklahoma Press.
- PYM, A. (1993). «The Problem of Sovereignty in Regimes of European Literature Transfer». *New Comparison*, 15, pp. 137-146.
- ROMANO SUED, S. (1996). *La diáspora de la Escritura. Una poética de la traducción poética*. Córdoba, Argentina: Editorial ALFA.
- THOMSEN, M. R. (2008). *Mapping World Literature: International Canonization and Transnational Literatures*. London: Continuum.
- TLOSTANOVA, M. (2005). «O concepto de "literatura mundial" no tempo da globalización – unha mirada desde o espazo postsovietico». *Boletín Galego de Literatura*, 34, pp. 191-220.
- TÖTÖSY DE ZEPETNEK, S. (1998). *Comparative Literature: Theory, Method, Application*. Amsterdam: Rodopi.

**O ensaio como deriva discursiva na poesía galega e canadense recentes.
Chus Pato, Erín Moure e Anne Carson**

El ensayo como deriva discursiva en la poesía gallega y canadiense recientes. Chus Pato, Erín Moure y Anne Carson

*Essay as a discursive shift in current Galician and Canadian poetry.
Chus Pato, Erín Moure and Anne Carson*

Alba CID FERNÁNDEZ
alcife@gmail.com; alba.cid.fernandez@rai.usc.es
Universidade de Santiago de Compostela

RESUMO

Nos difusos lindes da produción poética creadora e crítica actual constátase unha notábel inclinación polas estratexias do non-lírico, a hibridación enunciativa ou o carácter arquixenérico do fenómeno poético, capaz de acoller unha exposición do pensamento crítico de cariz ensaístico. A introdución dun ton argumentativo e até persuasivo, ligado por veces á narratividade ou á parateatralidade, subliña a proximidade dalgunhas poéticas ao discurso ensaístico, intelectualmente exploratorio, de resistencia, etc. De valorarmos un transvasamento entre trazos básicos do xénero ensaio á poesía recente cumpriría revisar aspectos como as modulacións do eu con respecto ao eu ensaístico, o avance palpábel e construtivo dunha reflexión persoal e autotélica, a lucidez sobre os límites da linguaxe e do coñecemento, a procura dun estilo ou a busca dun

lectorado crítico e cómplice, non contemplativo. A presente abordaxe apóiase de modo comparatista na obra de varias produtoras internacionalmente recoñecidas: a galega Chus Pato e as canadenses Erín Moure e Anne Carson. As tres son poetas e ensaístas, con abordaxes híbridas e interdiscursivas do fenómeno poético significativamente aptas para a análise da cuestión anteriormente presentada. Alén diso, e desde un punto de vista sistémico, convén analizar a súa recepción e o seu dinámico posicionamento, que adoita camiñar desde as marxes e o «campo de produción restrinxida» até a canonización.

PALABRAS-CHAVE: poesía, ensaio, hibridación, poesía non-lírica, poesía ensaística, literatura comparada, Chus Pato, Erín Moure, Anne Carson

RESUMEN

En los difusos límites de la producción poética creadora y crítica actual se constata una notable inclinación por las estrategias de lo no-lírico, la hibridación enunciativa o el carácter arquigenérico del fenómeno poético, capaz de acoger una exposición del pensamiento crítico de cariz ensayístico. La introducción de un tono argumentativo e incluso persuasivo, ligado por veces a la narratividad o a la parateatralidad, subraya la proximidad de algunas poéticas al discurso ensayístico, intelectualmente exploratorio, de resistencia, etc.

Si valorásemos un transvase entre trazos básicos del género ensayo a la poesía reciente, sería necesario revisar aspectos como las modulaciones del yo con respecto al yo ensayístico, el avance palpable y constructivo de una reflexión personal y autotélica, la lucidez sobre los límites del lenguaje y del conocimiento, la búsqueda de un estilo o la búsqueda de un lectorado crítico y cómplice, no contemplativo. El enfoque presente se apoya de modo comparatista en la obra de varias productoras internacionalmente reconocidas: la gallega Chus Pato y las canadienses Erín Moure y Anne Carson. Las tres son poetas y ensayistas, con abordajes híbridos e interdiscursivos del fenómeno poético significativamente aptos para el análisis de la cuestión anteriormente presentada. Además de eso, y desde un punto de vista sistémico, conviene analizar su recepción y su dinámico posicionamiento, que suele caminar desde los márgenes y el «campo de producción restringida» hasta la canonización.

PALABRAS CLAVE: poesía, ensayo, hibridación, poesía no-lírica, poesía ensayística, literatura comparada, Chus Pato, Erín Moure, Anne Carson

ABSTRACT

In the blurred boundaries of current creative and critical poetic production, we can confirm the existence of a significant tendency towards non-lyrical strategies, as well as an inclination towards enunciative hybridization or towards the archigeneric aspect of the poetic phenomenon that is capable of aligning an exposition of critical thinking with an essayistic tone. The incorporation of an argumentative tone, or even a persuasive one, sometimes linked to narrativity and dialogism (e.g. dramatizing), underlines the proximity of some poetics to essay discourse, intellectually exploratory, of resistance, etc.

If we choose to accept that there is truly a transferral of the basic aspects of the essayistic genre to recent poetry, then it would be necessary to rethink aspects such as the modulational aspects of the poetic I in relation to the essayistic I, the palpable and constructive advance of a personal and autotelic reflection, the lucidity about limits of language and

knowledge, the search for a style or the search for a critical, complicit, but non-contemplative readership. This critical analysis will compare the works of various well-known international writers: the Galician Chus Pato and the Canadian Erín Moure and Anne Carson. All three are poets and essayists, with hybrid and interdiscursive ways of tackling the poetic phenomenon that are significantly apt for an analysis of the question previously presented. Moreover, and from a systemic point of view, it is appropriate that we analyze their reception and their dynamic positioning in the literary field, that usually marks a movement from the margins and the «field of restricted production» to their canonization and centrality.

KEYWORDS: poetry, essay, hybridization, non-lyric poetry, essayistic poetry, comparative literature, Chus Pato, Erín Moure, Anne Carson

1. Introducción

As consideracións que se desenvolven neste traballo son, polo que aos puntos clave respecta, dependentes dun traballo previo, presentado na conferencia anual (2013) do Consorcio Hermes. Nun marco atento ao hibridismo xenérico —«New Worlds, New Literatures, New Critics»—, a miña reflexión, baixo o título «The Poem as Essay. A Comparative View in Current Galician and Canadian Poetry», estudaba os puntos de encontro entre poesía e ensaio, analizando que trazos discursivos do ensaio subxacen á poesía contemporánea e até que punto aquel podería considerarse unha categoría reveladora no estudo desta. Porque máis alá da intuición destas sinerxías, si parece plausíbel aceptar a condición do ensaio como xénero basilar da reflexión moderna, transversal a distintos xéneros e directamente ligado ao coñecemento da linguaxe e á formación do pensamento.

A presente reflexión ten dúas cernas. A primeira, basilar, parte da teoría do ensaio, xa que nos apoiaremos nas poéticas clásicas que sobre el existen —Lukács, Bense, Adorno—, así como na produción teórica de determinados especialistas —como Pedro Aullón de Haro nun contexto peninsular—, para testar os puntos de confluencia deste xénero coas formas poéticas actuais. A segunda, valora como exemplo paradigmático a obra de Chus Pato —Ourense, 1955—, nome inescusábel na renovación poética do sistema literario galego. Unha parte significativa da súa obra última —correspondente á pentalexía completada *Decrúa*— está traducida ao inglés en Shearsman Books por Erín Moure. A segunda produtora na que reparamos para esta reflexión é a propia Erín Moure —Calgary, 1955—, poeta, tradutora e ensaísta canadense. Malia a ser a primeira Premio da Crítica Española en 2009 e a segunda tres veces finalista do Griffin Poetry Price, ambas se moven entre o recoñecemento de

pares e institucións e un posicionamento nas marxes. Comparten, así mesmo, unha similar recepción crítica, sendo cualificadas como «herméticas» ou «difíciles» en reiteradas ocasións, aspecto que debe poñerse en correlación coas súas escritas, de dimensións arqui xenéricas e resistentes ao compoñente utópico da linguaxe poética. A carón destes dous piares, que gardan múltiples semellanzas no plano da figura autorial e manteñen intercambios persoais, terei presente como terceiro exemplo a Anne Carson —Ontario, 1950—, outra poeta, tradutora e ensaísta canadense cunha clara recorrencia ao ensaio dentro da súa obra.

2. O poema como ensaio

Aínda sendo conscientes da continuidade de certos trazos do «lirico» na poesía contemporánea, é claro que atopamos nela constantes apostas polo hibridismo e a resistencia a taxonomías xenéricas. Do mesmo modo que existen ensaios escritos en forma aforística, que o *Essay on Criticism* de Alexander Pope foi escrito en verso e se ten cualificado de «ensaístico» certo tipo de cinema —coma o *cinéma vérité*, de Chris Marker—, etiquetas como «poesía ensaística», «poesía de tese» ou a máis habitual «poesía do coñecemento» circulan, desde hai décadas, cunha naturalidade dubidosamente parella á súa fixación ou reflexión teórica. Como adiantamos, talvez sexa desde o prisma do ensaio, o xénero do pensamento crítico por definición, desde onde mellor se poden entender algunhas das formulacións da poesía última. Co desexo de cinguir a problemática cumpriría cuestionar aspectos como a figuración do eu en relación co eu ensaístico, o interese na reflexión sobre o colapso e os límites do pensamento e a linguaxe, a irrefutabilidade dos resultados ou a busca dun lectorado cómplice e non contemplativo, que desvende e acompañe o proceso de creación e pensamento, entre outros. Salientamos e desculpamos, desde este primeiro momento, a apertura e proxección doutros temas, que poderían gozar dun tratamento desgaxábel: unha conciencia do enlace entre obra poética e acción no plano social e político, un repensamento da figura da ou do intelectual na sociedade contemporánea e a relevancia dun especial manexo da oralidade, intertextualidade, dialoxismo, heteroglosia ou polifonía dentro do repertorio poético. Alén disto, cabería considerar até que punto unha condición transartística ou transxenérica —como a que aquí propoñemos observar— permite avaliar a saúde, as características ou as mudanzas dun sistema literario, sexan estas as razóns de novas condicións de produción, sexan a recepción ou a intervención.

2.1. Os límites do coñecemento

Sobrepoñéndonos á dificultade dunha abordaxe inicial da poética do ensaio, partiremos aquí da consideración abarcadora de Theodor Adorno, quen cifrou o xénero como a representación dun proceso interpretativo. Nel, un suxeito semiotiza o mundo e translada a súa mirada activa sobre este, mais ofrece tamén o proceso do diálogo intelectual despregado no texto: énos permitido observar a construción do pensamento *in fieri*. No século xx, foi esta unha das características que máis nitidamente axudou a percibir poesía e ensaio como dous ámbitos paralelos pero non mesturábeis. De modo algo maniqueo, a estratexia de produtores franceses como Claudel ou Bonnefoy enunciábase con «facer ensaísmo para non cegarse, unha obriga do poeta moderno. E poetizar, unha das formas que o ensaísta ten de ceder os seus dereitos ao desexo imaxinario» (Zubiarte en Glaudes 2002: 384). Unha ollada demarcadora, que podemos confirmar pola alternancia de publicacións relevantes nun e noutro xénero, sen mesturas. No entanto, hoxe non sorprende que no momento en que establecemos unha ponte coa práctica de escrita poética contestataria e reflexiva de Chus Pato atopemos declaracións tan concomitantes coa definición previa de Theodor Adorno como «o poema é unha construción en continuo movemento» (Proxecto Derriba 2010: 74).

No ensaio, ese avance que se produce *in fieri*, cun esforzo case performático, podería facernos recuperar ao W. H. Auden de «How Do I Know What I Think until I See What I Say?», que dialoga parcialmente co Montaigne de «Je n'ai pas plus fait mon livre que mon livre m'a fait». A actitude da «tentativa» conecta coa realidade do traballo en «proceso», do senso experimental e progresivo. Esta «tensión discursiva» que o ensaio mantén, vai da man de consideracións sobre a «revelación» implícita ao acto de escrita que poden resultarnos familiares, como a promesa que J. A. Valente incardinaba no feito poético ao considerar a existencia dun coñecemento que, en primeiro lugar, a quen se comunica «es al poeta en el mismo acto de la creación» (Valente en Ferrari 2010: 6). Esta conciencia da creación de sentido por medio da expresión poética móstrase en aseveracións como «dentro do libro hai un territorio onde emerxen os asuntos que non se poden controlar e que esixen ser expresados», de Anne Carson (2007: 372), se ben non deixa de ser curiosa a preferencia manifestada pola autora, que nunha entrevista a D'Agata, defendeu que a súa idea de ensaio era dependente do modelo ciceroniano en canto a directa e desexosa de comunicar algo, non tan ligada coas auto-revelacións e vagabundeos recursivos de Montaigne (Scroggins 2002: 136).

En última instancia, e de modo liberador, a racionalidade do ensaio non está condicionada por ningunha demostración experimental ulterior, posto que é autotélica, válida por si mesma. Obsérvese que para abrir as súas *Meditaciones*, Ortega y Gasset comentaba: «No son filosofía, que es ciencia. Son simplemente unos ensayos. Y el ensayo es la ciencia, menos la prueba explícita» (Aullón de Haro 1992: 10). A liberdade na interpretación e exposición de conclusións é tan ampla no ensaio como a evocación dos referentes: igual que na poesía, a alusión, a connotación ou a imprecisión conceptual non só non son puníbeis, senón que teñen unha notoria rendibilidade. Ademais, se todo dicir é un querer dicir —en palabras do poeta e ensaísta Tomás Segovia (Segovia en Weinberg 2012: 13)— e «non creas sentido para ti mesma, creas sentido para dicirillo a outra persoa» (Carson 2007: 375), a escrita ensaística confirma unha vontade comunicativa e disidente en relación co inoperante exceso de comunicación das nosas coordenadas. De feito, a crítica á sociedade da información é explícita no discurso de Chus Pato: «[...] a comunicación está totalmente colapsada [...] é como se a comunicación fose tan grande que saturase dalgunha maneira a posibilidade de dicir» (Pato 2000: 112), e é esta multitude, este barullo informativo un dos aspectos que provoca a incomunicabilidade do poema.¹

Polo que ás filiacións clásicas do ensaio respecta, desde o idealismo romántico inglés con autores como P. B. Shelley, conectar poesía e pensamento é unha constante, como recollerá Yves Bonnefoy: «La poésie n'est rien d'autre [...] qu'un acte de connaissance» (Maulpoix 2005). Un dos ámbitos sólidos deste coñecemento, que funciona como denominador común potente entre as autoras que nos ocupan, é a filosofía, para a cal o ensaio se torna espazo propicio ou corpo vivente, en opinión de Michel Foucault. No entanto, xa celebraba en 1910 Lukács que malia a esta concomitancia, malia á posíbel reordenación conceptual do existente por medio do ton ensaístico, conviría manterse lonxe da «perfección xeadá e definitiva» da filosofía. Por tras dos versos galegos e dos canadenses atópanse lecturas de filosofía, nunha «porosidade» coa propia obra que as autoras teñen confirmado en diferentes aparicións públicas como «placenta», «cova» ou «sonosfera» que axuda á súa proposta creativa. E con semellante cadencia, diversas ordes simbólicas, mitolóxicas, históricas e literarias son convocadas ao xogo irónico e lúcido destas tres propostas poéticas.

¹ En coordenadas espaciais moi diferentes, pero tamén na actualidade e partindo dunha idea de «lingua ocupada», posicionándose fronte á lírica romántica e cunha liña ideolóxica clara opera en Latinoamérica a Poesía Civil de Sergio Raimondi.

Poderíamos falar dunha «superabundancia de orixes, desde os distintos niveis do real», definición que o crítico Claudio Guillén daba ao concepto de «polixénese». A condición polixenésica dos versos destas autoras é clara, cun interese amplo por diversas disciplinas e formas culturais, alén das literarias.²

Polo que respecta á escolla temática, boa parte dos puntos centrais de reflexión ensaística ao longo da carreira poética da autora galega son compartidos polas produtoras canadenses, coma o procesado crítico da cultura, a relectura dos cánones literarios herdados e o establecemento de diálogos que lles permitan estear a súa propia xenealoxía, a súa estirpe, que pode ir de Méndez Ferrín a Paul Celan, Safo ou Akhmátova, segundo latitudes. A toma de conciencia da natureza do pensamento e da linguaxe —non só da literaria—, a pulsión por derrubar os límites da linguaxe no texto tamén está presente, con diferentes mecanismos, en todas elas. A modo de exemplo, Anne Carson dá, por veces, preferencia ao pretendidamente autobiográfico, narrativo, ou á relectura de autores e conceptos culturais desde a tradición clásica greco-latina. Erín Moure creou a figura de Elisa Sampedrín, do mesmo xeito que ficcionaliza unha personaxe escritora á que se dirixe, «Chus», ou reflexiona sobre a subxectividade e a experiencia da guerra en *The Unmemntioable*. Chus Pato ten subliñado a conciencia feminista e nacional, cuestións ligadas á presenza social da autora.

Outra das filiacións recoñecíbeis do ensaio é ser este «o xénero e o discurso máis eminente da crítica e da interpretación, da esexética e a hermenéutica» (Aullón de Haro 1992: 24), formas todas estas que, en boa medida, presupoñen e delinean modos operativamente similares, recoñecíbeis, de reflexión discursiva. Estas dinámicas de pensamento conteñen en si a inesgotábel actividade dunha dialéctica interior, parella á construción progresiva que enriba citamos. Considerando esta ligazón da teoría literaria co ensaio, Pedro Aullón de Haro, no seu libro *Teoría del ensayo*, cre que podemos buscar nas orixes un fenómeno «supraensaístico»: o poema de contido teórico, como a Epístola de Horacio aos Pisóns. Nel daríase unha «suprema» converxencia de teoría e arte. Non nos cabe dúbida de que este mesmo estudoso valoraría o exercicio crítico, o «supraensaísmo» que algúns dos poemas das nosas autoras recollen. Anne Carson, que posúe unha longa traxectoria como ensaísta, insire nos seus libros de poesía ensaios ao uso, en partes finais —como acontece en *Plainwater* ou *Glass, Irony and God...*— mais tamén poemas titulados «Essay

² Da bioloxía ás instalacións de Anish Kapoor en Chus Pato, ou á presenza da écfrase en Anne Carson.

on...». Un dos exemplos máis lúcidos e representativos do proceder da autora, así como do seu uso da tradución como principio e método de traballo e da ensamblaxe de coñecemento académico e creación é o poema «Essay on What I Think About Most», onde revisa criticamente a noción de «erro» na metáfora desde a *Retórica* de Aristóteles. O poema ten todos os atributos dun ensaio —estilo expositivo, citas, referencias...— pero, como acontece adoito na produción de Anne Carson, vence unha sorprendente nota persoal. Anne Carson expón que as metáforas, coma os erros, coma o trazado dun pincel, parecen expresar dúas ideas contrarias ao mesmo tempo, e aí xorde a fascinación, a aprendizaxe:

ESSAY ON WHAT I THINK ABOUT MOST

[...] In what does the freshness of metaphor consist?

Aristotle says that metaphor causes the mind to experience itself
in the act of making a mistake.

He pictures the mind moving along a plane surface
of ordinary language

when suddenly

that surface breaks or complicates.

Unexpectedness emerges.

[...] From the true mistakes of metaphor a lesson can be learned. (Carson 2007: 74³)

Chus Pato, que observa as capacidades e rémoras da metáfora desde outro punto de vista, detívose en repetidas ocasións no monopolio homoxeneizador desta, e achégase con frecuencia a esa calidade «supraensaística» enunciada por Pedro Aullón de Haro. A impregnación de coñecemento «académico» ou «construído» na revisión de conceptos como «metáfora», «musa» ou «poeta» é unha constante na produción da autora, e un dos espazos de clara intervención crítica ante concepcións herdadas ou impostas institucionalmente: «Pénsase sempre en contra da institución» (Proxecto Derriba 2010: 78). «A partir de agora o poema nada anuncia» (Pato 2004: 115), e a metáfora é, as máis das veces, unha institución establecida desde un poder, igualada simbolicamente á monarquía (Pato 2000: 81). Desde esta perspectiva, ceder aos fastos, ou a unha transcendencia elitista que se recree demasiado na imaxe, sería actuar

³ Resulta significativo que, mentres «essay poems» coma este son aceptados con total normalidade, ante a inclusión de ensaios tradicionais nun mesmo volume, a crítica reacciona de dous modos. Pode ignoralos ou diferenciarlos ben, remarcando o desexo que a autora manifesta de incluílos aí, ou pode lamentar a súa contigüidade co «traballo poético», con apuntamentos coma o seguinte: «So far as I'm concerned, Carson should keep such work out of her poetry books» (Scroggins 2002: 135).

de modo connivente con diversas formas de control, ou simplemente optar polo museístico, polo que xa non comunica. Esta actitude é puramente ensaística desde o ollar de Max Bense, quen consideraba o xénero como a forma da categoría crítica do noso espírito. A modo de exemplo deste proceder «supraensaístico», podemos ver como Chus Pato revisa a historia literaria galega moderna e efectúa un xogo xenealóxico persoal, que eclosionará finalmente cunha reivindicación sociohistórica e feminista, en:

Xeración das festas Minervais – sen vínculo de sangue

Nai – promoción de enlace

Pai – xeración do 36

Avós – vangardistas

Avoas – sen letras

***** (Pato 2004: 121)

Enlazando con este último exemplo, prodúcese unha especie de equivalencia entre conflictividade xenérico-literaria e reflexo dunha actitude de conflito xeral da vida e da cultura. Isto é: Pato, Moure ou Carson son autoras cunha perspectiva problematizadora e coherente en diferentes ámbitos vitais. Anne Carson, explicando que é o que intenta ensinar ao seu alumnado, cita a Gertrude Stein con «actúa para que o centro non sirva de nada» (Carson 2007: 376). O desprazamento parece ser a xogada crucial, e a profesora de Clásicas celebra que tamén a tradución lle impoña permanentemente un deslizamento desde a «posición de autocomplacencia» coa que miramos o mundo (2007: 371). Moi de acordo estaría Erín Moure, que parte dunha concepción do feito tradutor como un feito político, e os textos que escribe para presentar as traducións de Chus Pato, dirixidos ao ámbito de recepción anglófona, poden considerarse verdadeiras mostras de autocritica cultural, que tamén testemuñan procesos de incorporación identitaria e unha total apertura ás posibilidades do poético. E a autora galega, como vimos presentando, ten un posicionamento político claro, visíbel en fragmentos críticos co efecto fagocitador do capital ou na conciencia lingüística, aspecto clave nunhas coordenadas culturais de lingua minorizada con constante debate sociolingüístico, como presenta o xa célebre:

A LINGUA, calquera LINGUA NO CAPITAL, tende ao esvaecemento, tende a converterse en algo que se consume. En algo que xa non PRODUCIMOS os falantes, senón o CAPITAL, no seu intento de privatizarnos, PRODUCE PARA NÓS (Pato 2000: 21)

2.2. Os límites da subxectividade

Atendendo á progresión do pensamento persoal, unha das paridades entre ensaio e poesía é que o «punto cero» esperábel en ambos é un posicionamento non-falsario na figura do eu. Ambos os produtos se crean desde a subxectividade, e este alicerce na primeira persoa posúe a forza suficiente para permitir afirmar a algún teórico (Pozuelo Yvancos en Cervera *et alii*. 2005: 181) que a autoconciencia que Montaigne ten dos xéneros ao uso fai emerxer, en pleno século XVI, unha nova norma histórico-literaria, que el enuncia como a «escrita do eu» («escritura del yo»). Malia a todas as mudanzas —especialmente as que afectaron ao concepto do «suxeito poético», inicial herdanza filosófica e crítica do Romanticismo alemán—, dificilmente pode negarse á poesía a súa capacidade histórica e cultural para converterse nun espazo privilexiado de institución dun suxeito e un sentido, como tampouco pode negarse á escrita a súa capacidade para servir a un proxecto de autolexitimación —Rousseau, por exemplo—, por diversas e culturais que resulten as modulacións da intimidade. No entanto, o «eu» escribe tamén contra a ameaza que provén da súa singularización, por iso logo dunha subxectividade lírica, introvertida, narcisista, en cuxo campo de posíbeis non se concibe a ficción e o artificio, xorde o cuestionamento da individualidade e a autenticidade, os ideais da poesía impersoal ou obxectiva, a blanchotiana posibilidade do «neutro» ou unha nova tematización da autoría. Así, por máis que atendamos a un despregue de referencias biográficas, o texto non se subxuga ao mito da obxectividade documental ou ao tradicional confesionalismo, que tanto a citada crise do suxeito poético como a excéntrica multiplicidade de voces nestas autoras dilapidan ironicamente. Quizais esclarecedora a este respecto é a reflexión metaliteraria «sobre o suxeito lírico da enunciación poética» que Chus Pato introducía no poemario *m-Talá*, onde sinalaba: «non xa —identifícalo— como unha ou calquera das persoas da verbalización senón un límite da linguaxe, baleiro, en todo caso arrepresentativo ou afigurativo e que desde aquí desprega un proceso de verdade que desblinda as palabras» (Pato 2000: 66). Expresado doutra maneira, ao non asimilar o poético aos lindes do intimismo⁴, as obras negocian e lidan cos parámetros herdados, dan paso á ficcionalidade e á posibilidade de múltiples mímeses. Nos poemas —se pugnamos, como estas autoras, porque este título conserven— non paira unha voz única, senón que se tece un «dispositivo de voces», empregando un sintagma de Iris Cochón (Cochón en Pato 2003: 10).

⁴ Anne Carson ten manifestado en múltiples ocasións o seu desagrado pola autobiografía, e mesmo o seu desexo de desenraizarse dela —«uproot it»— (Hainley 1995: 2).

Dando a man aos versos de Paul Celan que abren a parte primeira de *The Unmemntioable* (2012) «O país da túa nai vaga/ por todas partes, como a linguaxe», o proxecto de Erín Moure é extremadamente orixinal no que ao traballo co autobiográfico ou o vivencial —aproximación a outra(s) cultura(s)— se refire. Pero a estratexia, neste último libro de Erín Moure —centrado na cultura, na memoria e na natureza da Experiencia—, pasa por renovar o xogo de desdobramentos e o límite autoficcional, sen que iso implique un retorno á dicción lírica tradicional ou á presenza do suxeito na estela romántica. Moi ao contrario, un poema que versa sobre a subxectividade acabará coa sentenza: «Je n'ai pas de vie intérieure, c'est le monde qui m'intéresse» (Moure 2012: 23). E en canto a Anne Carson, extremadamente reservada coa información persoal que sobre ela aparece⁵, ¿non semella máis ben azaroso o elemento —decatárense de que tiñan o mesmo xersei ao ver as fotos dunha entrevistada— que a leva a transformar a Catherine Deneuve nunha sagaz profesora de linguas clásicas nun xogo autoficcional, no poema «Irony Is Not Enough: Essay On My Life As Catherine Deneuve»? (Carson 2007: 274-292). En definitiva, como Robert Musil teorizou, trasladando o problema do ensaio como un problema existencial, a persoa está na cerna mesma do ensaio porque é consciente do obstáculo que constitúe a expresión persoal para a autenticidade da representación, e ao mesmo tempo sabe que ela é a única defensa á ocultación da realidade polo narcisismo, a condición de alteralo, de cuestionalo (Musil en Glaudes 2002: 400).

2.3. Os límites da expresión

Outra das marcas xenéricas —neste caso, de carácter retórico— que adoitan adscribirse ao ensaio é a persoal busca de estilo, idealmente ligada a unha expresividade natural, á imaxe da decidida renuncia de Montaigne á afectación latina. En palabras de Lukács, mentres que a poesía lírica tradicional recibe a súa forma do destino, e só así, no ensaio a forma faise destino ou principio de destino, resemiotízase. Se quixésemos buscar unha emulación contemporánea da naturalidade de Montaigne, poderíamos afirmar que nas tres autoras que nos ocupan é rastrexábel a «oralidade», a sintaxe sincopada, etc. A súa familiaridade con trazos «non-líricos», persistentemente marxinalizados, é tamén significativa. Por exemplo, marcan a diversidade de xénero, insiren citas en múltiples linguas —do ucraniano ao castelán⁶— ou textualizan o silencio,

⁵ É coñecida a súa insistencia en incluír unicamente nas lapelas das súas obras a frase «Anne Carson was born in Canada and teaches ancient Greek for a living».

⁶ Mención á parte merece aquí o xogo de duplicacións, traducións, retrotraducións —como salienta María Reimóndez, tradutora de Erín Moure ao galego— ou incorporacións galego-inglés

os ocós, creando unha fisura á que se enfrenta a lectora ou lector —procedemento ao que Túa Blesa chamou *leucós*—. Utilizando outro termo do mesmo crítico, as autoras chegan tamén a unha «linguaxe logofáxica», deconstruída —altazorianamente— no propio momento da creación, inventada ou permeada de guións e puntos suspensivos. Este uso variado dos signos de puntuación ou dos espazos, a modo de corte do discurso, silencio ou símbolo transcendente, a carón dunha peculiar disposición textual e da inserción de elementos gráficos⁷, é unha estratexia contigua a outras estratexias de estrañamento e cuestionamento, que obrigan a deter a lectura e reconsiderar significados.

Nun plano máis formal, Theodor Adorno aludía no seu texto teórico sobre o ensaio á heteroxeneidade e fragmentación, aos que daba carta de validez desde Montaigne. En tal defensa apóiase o libérrimo posicionamento autorial, que non precisa atender á totalidade ou exhaustividade para servir á verdade. Perfilase un xénero da «tentativa», do «ensaiar» ou «testar» os límites persoais do coñecemento. Moi consciente disto semella Anne Carson que, tras coincidir con Chus Pato na imposibilidade do poema nos nosos días, reconece que o instinto poético permanece, indelebelmente humano, e que ela decide «canalizar o instinto en ensaios, porque ‘ensaio’ significa un intento, e iso é canto podo dicir que fago» (Hainley 1995: 2). Este apuntamento sobre a fragmentación é rendíbel no noso exercicio comparativo: a extensión habitual dos poemas non permite revisións pormenorizadas, pero si deixa espazo á anotación, ao diálogo por medio da cita ou á formulación proverbial. A condición de apuntamento obsérvase na epígrafe «ELISA SAMPEDRÍN some bits on Little Theatres» en *Teatriños* de Erín Moure e en *The Unmemntioable*, en introducións como «anotacións marxinais no caderno dunha transeúnte», de Chus Pato, ou moi especialmente ao longo de *Men in the Off Hours*, onde sintomática me parece a condición de borrador («1st draft», «2nd draft») que algún dos textos de Anne Carson exhibe, así como a recuperación e ampliación de series de poemas.

Por outra banda, ao longo de toda a produción destas autoras faise visíbel o desexo de confrontar textos de diferentes autores e épocas para extraer unha

que a autora ten practicado de modo moi significativo. A simple cita dalgúns versos no orixinal resultará ilustrativa deste efecto de alleamento —para anglofalantes— e de recoñecemento e sorpresa —desde as nosas coordenadas—, combinada coa reflexión sociolingüística: «Such a pained way of coming into language/ your linguaxe/ opening my throat our entry/ (un petroleiro afundi-do no mar)/ (e o mar doente de carbón)» (Moure 2007: 136).

⁷ Un tratamento individualizado merecería *Nox* (2010), de Anne Carson, verdadeiro libro-objeto, totalmente pregado en acordeón e coa reprodución en cor de fotografías, fragmentos mecanografados, cartas, apuntamentos e as entradas de diferentes dicionarios de latín, esmiazando o fragmento da elexía de Catulo ao seu irmán coa que todo o volume dialoga.

resposta complexa. A modo de exemplo, Anne Carson destina unha sección do poemario a dialogar con citas d'As *confesiões* de San Agustín —que permanecen no fondo da páxina— ou, da combinación de fragmentos de cartas entre Emily Dickinson e Thomas Higginson (2007: 35), extrae unha conclusión sobre o silencio feminino, que dirixe á poeta. Nos textos de Chus Pato tamén é habitual a introdución de citas non filiadas, por veces pertencentes á historia literaria galega, cuxo enfrontamento constrúe un sentido superior, complexo, en moitas ocasións irónico e especialmente significativo a ollos da cultura de orixe. Como se intúe, partindo desta acumulación de materiais, unha das estratexias ás que as autoras recorren é a xustaposición de elementos, con frecuencia peneirados en función da súa disparidade ou distancia —cultural, temporal, de rexistro ou ámbito...—. Na célebre novela en verso de Anne Carson, *Autobiography of Red* (1998), reinterprettanse os fragmentos de Estesícoro —poeta do século sétimo a. C.— dotando a Xerión dalgunhas das características dun adolescente da nosa contemporaneidade, namorado de Hércules. E a serie «TV Men», iniciada en *Glass, Irony and God* e con continuación en *Men in the Off Hours*, constrúe discurso e imaxes sobre Safo, Artaud, Tolstoi ou Tucídides en conversa con Virginia Woolf.⁸ Tal como deixamos adiviñar en epígrafes anteriores, a incorporación da tradición literaria na obra das tres autoras non só dá paso á reflexión teórica, senón que se incardina de modo natural, como un dos materiais dispoñíbeis en calquera estadio. É isto o que posibilita que, no nivel propiamente ficcional, un Lázaro bíblico cite *Guerra e paz* (en *Men in the Off Hours*); que o eu poético nos translate anécdotas sobre a lectura da biografía de George Eliot (2007: 56-57) ou que en *Glass, Irony and God* (1995), Carson entrelace consideracións e aconteceres cotiás plausibelmente autobiográficos coa lectura e reflexión sobre a vida e obra das irmás Brontë.

De procurarmos dar resposta ao suposto «hibridismo» xenérico —con respecto ao par ensaio-poesía e non só—, somos conscientes de que a contaminación xenérica, que era valorada de modo abertamente positivo xa nas teorizacións románticas —fose da man de Víctor Hugo, Lessing ou Schiller—, é constantemente recuperada na descrición do posmoderno. No noso caso, teríamos que considerar tanto posicionamentos ideolóxicos persoais como unha sorte de magma epocal que a continuación presento. En canto aos primeiros,

⁸ Como Scroggins salientou (2002: 130), esta estratexia é de selo modernista, e non difire en exceso da decisión dun Joyce retomando a Odisea, pero é empregada coa sagacidade suficiente para resultarnos evocadora e sorpresiva á vez.

semella incuestionábel que para as autoras —enunciado de modo máis explícito en Chus Pato e Anne Carson— a concepción e escolla do xénero non se circunscribe a un desexo de experimentación formalista ou a un vangardismo desmotivado, impóndose a percepción do xénero ben como unha ferramenta, ben como unha arma: un repertorio non aséptico, moldeador de conciencia, expectativas e coñecemento a nivel colectivo. Se Chus Pato responde a Borges, cando este defendeu o xénero como unha «forma de ler», e non «unha forma de compor», podería facelo cun fragmento dun poema de *m-Talá*, onde se expón:

En definitiva, o Poema subsume dentro de si o mundo —nada novo enunciamos—. De aí a súa ficcionalidade, a súa viaxe seguida cara, por exemplo, ao país dos oráculos sen chegar a ser oracular, nin profético (hoxe en día son imposibles os oráculos); cara ao país da Epopea sen retorno feliz cara a ningún sol natal; cara ao país dos conceptos sen que lle ocorra a tentación i horror dos horrores! dun sistema; cara ao país das narrativas sen naturalmente chegar a relatar ningunha historia, dos discursos científicos ou non; cara ao drama e a autonomía das diferentes voces que o compoñen, e como non, cara ao país da cultura de masas, é dicir dos subxéneros literarios. (2000: 66)

Porque «a forma xorde da cousa mesma» (Carson 2007: 366) e a concepción do «poético» nestas autoras é alongada, como levamos exposto. Ademais, a poesía con cariz ensaístico toca tamén os límites doutras formas, desde o fragmento ao poema en prosa ou o exercicio de contención que o aforismo implica. Como exercicio contrario á imposibilidade da comunicación actual, se varias alternativas poden contrapórsele ao denso bombardeo de mensaxes da modernidade, unha delas é aproveitar todas as formas dispoñíbeis, entre as que se encontran os modelos de comunicación mediática, xa interiorizados. Trátase de non poñer límites aos discursos que poidan caber no poema, por precario que o procedemento pareza. É esta unha das solucións recorrentes en Chus Pato, especialmente visíbeis en *m-Talá* (2000) ou *Charenton* (2004), pero tamén en Anne Carson ou Erín Moure, cuxas páxinas acollen unha panoplia de textos adscribíbeis a diferentes subxéneros. Pato, Moure ou Carson móstranos desde epitafios pequenos e conceptuais, até traducións-adaptacións moi libres, mostras de diálogo, entrevista, texto dramático, texto académico, diario, carta de invitación, factura e apuntamentos ou anotacións esquemáticas. A xa citada serie de poemas «TV Men» revela a pericia de Anne Carson para mostrar a produción televisiva como un modelo formal máis, poñer a proba os seus límites no nivel textual e incluso burlar o seu poder, ao contrapoñer, no poema sobre Lázaro, a exactitude da transmisión do momento que a televisión ofrece aos frescos renacentistas de Giotto, preferindo estes últimos.

Polo que á segunda explicación do «hibridismo xenérico» respecta —a dimensión ligada ao *zeitgeist*, pero tamén á tendencia—, poderíamos sentirnos próximas das consideracións de Jean-Michel Maulpoix ou da interpretación de Antonio Méndez Rubio, que emprega o sintagma benjaminiano da «destrución da forma» para describir un momento crítico da poesía española lixeiramente anterior ao da produción que nos ocupa, o encadrábel na positadura e transición.

Por último, non contamos co espazo nin as ferramentas necesarias, pero sabemos que obviar unha caracterización próxima ao sociolóxico sobre as figuras de Chus Pato, Erín Moure ou Anne Carson non faría máis que privarnos da enunciación de certas ligazóns. As tres autoras coinciden no rexeitamento das fronteiras entre a dimensión máis académica/teórica e a creadora, na busca dunha recepción activa —que repita «o reflexo do acto de pensamento» noutras mentes—, e na posesión dun capital simbólico complexo, cun maior peso inicial no «campo de produción restrinxida»⁹ e unha considerábel canoización. Buscando o reverso das anteriores afirmacións, cabería pensar até que punto o modelo creativo que elas propoñen é «indicio» de determinadas dinámicas de campo. Por exemplo, no caso de Chus Pato: ¿como interpretar a súa rápida canoización como obrigada referencia dunha das últimas xeracións poéticas —a poesía dos 90—, aínda con todos os cualificativos «herméticos» da crítica na súa contra e as peculiaridades da súa adserción xenérica? Ou... ¿sería correcta a interpretación de que unha maior emancipación do campo poético —como o galego, máis independente do campo económico— dentro do sistema literario, permite volumes máis arriscados?

3. Conclusións

Como tivemos a ocasión de comprobar coa análise das propostas postas en foco, é en obras lúcidas, conscientes do carácter creado do texto e do suxeito, que procuran recoller a acción do escrito, a súa rendibilidade semiótica, e cuestionan aspectos como a tradición ou a orde social, onde constatamos precisamente a intersección da poesía e o ensaio. Concordamos con Marjorie Perloff na detección dun mapa posmoderno de xéneros que responde tanto ao abandono do modelo tripartito do Romanticismo alemán como ao desexo de

⁹ A traxectoria de Chus Pato énos máis próxima, mais polo que respecta ás autoras transatlánticas non é difícil atopar afirmacións como: «Carson enjoyed a kind of underground reputation for roughly a decade» (Rehak 2000: 38).

confronto con calquera normativa que prefigure esquematicamente os produtos. No entanto, o conxunto de formas de fronteira, ou propiamente deconstrutivas, segue a debuxar un sistema. Talvez privilexiando os trazos en negativo ou os espazos intersticiais, pero un sistema en todo caso, cuxas novas formas merecen atención.

En segundo lugar, nun alongamento das posibilidades do poema, puido observarse que as tres produtoras tratan calquera tipo de texto desde o convencemento de que a súa proposta poética terá o poder de traspasar calquera exposición lingüística ou formal. Como subliñaba Iris Cochón no prólogo á antoloxía traducida de Chus Pato, a súa resistencia cífrase desde a multiplicidade sorpresiva, o exercicio da acumulación: «hai, pois, ficcións, declaracións, multitudes, superación da subxectividade e unha estrutura nodular semellante aos circuitos de transmisión electrónica dos signos» (Cochón en Pato 2003: 11). Ademais, calquera das autoras acepta a impregnación e a transferencia de coñecemento, a idea de que «simplemente, todo se nutre, cruzadamente. As barreiras que a xente crea son tan innecesarias como inútiles» (Carson en Rehak 2000: 38). Cómpre avanzar, pois, na comprensión do fortalecemento do poema, e valorar se a diversidade (sub)xenérica funciona como un contributo ou un apoio da condición ensaística.

Por último, polo que á visibilidade do ensaio respecta, quizais, como Francisco Jarauta, sexa necesario relacionar a atención a este xénero coa crise do relato e da novela e coa crise do pensamento teórico sistemático, isto é, a crise das certezas absolutas da ciencia e a filosofía que domina o fin de século. Inseridos nunha «rede infinita de linguaxes», e combatendo certas herdanzas a modo de rémora na poesía, constátase, pois, a inoperancia do poema, que derivaría nunha toma de conciencia da necesidade dun cambio xenérico ou arquixenérico. Por iso, alén de repensar a inestabilidade funcional da poesía como xénero, aceptando a plasmación de novos suxeitos e subxectividades, a función do poético no espazo público e a intermedialidade, convén observar cal é a acollida e cal o lugar sistémico reservado ás formas emerxentes. Sendo aínda o ensaio ese «territorio colonial» dentro dos estudos literarios (Tinianov), pechamos esta sucinta comparativa aseverando a crecente incursión ou transvasamento de aspectos propios da poética do ensaio a diferentes «asaltos á poesía», nunha hibridación formal e repertorial á que xa é complexo atopar límites.

BIBLIOGRAFÍA

- AULLÓN DE HARO, P. (1992). *Teoría del ensayo como categoría polémica y programática en el marco de un sistema global de géneros*. Madrid, Verbum.
- BALTRUSCH, B.; LOURIDO, I. (eds.) (2012). *Non-Lyric Discourses in Contemporary Poetry*. München, Martin Meidenbauer.
- BÜRGER, Ch.; P. Bürger (2001). *La desaparición del sujeto. Una historia de la subjetividad de Montaigne a Blanchot*. Madrid, Akal.
- CABO ASEGUINOLAZA, F.; GULLÓN, G. (eds.) (1998). *Teoría del poema: la enunciación lírica*. Amsterdam, Rodopi.
- CABO ASEGUINOLAZA, F. (ed.) (1999). *Teorías sobre la lírica*. Madrid, Arco Libros.
- CASAS, A. (2000). «Chuis Pato: *m-Talá*». *A Trabe de Ouro*, 44, pp. 545-551.
- CASAS, A. (2011). «Producing World and Remnant: Dialogue with Chus Pato». En GRÄBNER, C.; CASAS, A. (eds.), *Performing Poetry. Body, Place and Rhythm in the Poetry Performance*. New York, Rodopi, pp. 133-150.
- CARSON, A. (1995). *Glass, Irony & God*. New York, New Directions.
- CARSON, A. (1998). *Autobiography of Red*. New York, Vintage Books.
- CARSON, A. (2007). *Hombres en sus horas libres*. Valencia, Pre-textos.
- CARSON, A. (2010). *Nox*. New York, New Directions.
- CARSON, A. (2013). *Red doc*. New York, Alfred A. Knopf.
- CERVERA, V.; HERNÁNDEZ, B. e ASUAR, M. D. (2005). *El ensayo como género literario*. Murcia, Universidad de Murcia.
- FERRARI, M. B. (2010). «Poesía del pensamiento en la España contemporánea». *Dissidences. Hispanic Journal of Theory and Criticism*, 6-7, 6.
- GLAUDES, P. (ed.) (2002). *L'Essai: métamorphoses d'un genre*. Toulouse, Presses Universitaires du Mirail.
- GOULART, R. M. (2010). *Poéticas do ensaio*. Braga, Centro de Literatura Portuguesa/ Universidade de Coimbra/ Universidade dos Açores.
- HAINLEY, B. (1995). «The Carson system – *Plainwater* by Anne Carson/ *Glass, Irony and God* by Anne Carson». *The Village Voice*. 10 de outubro de 1995, pp. 1-5.
- HERMO, G. (2008). «O proxecto *m-talá*. Teoría e praxe dunha nova concepción do arquixénero poético». *Dorna*, 32, pp. 115-122.
- MAULPOIX, J. (2005). *Adieux au poème*. Paris, José Corti.
- MAULPOIX, J. (2009). *Pour un lyrisme critique*. Paris, José Corti.
- MÉNDEZ RUBIO, A. (2008). *La destrucción de la forma (y otros escritos sobre poesía y conflicto)*. Madrid, Biblioteca Nueva.

- MOURE, E. (2005). *Little theatres, or, Aturuxos calados: poems = Teatriños, ou, Aturuxos calados: poemas*. Toronto, House of Anansi.
- MOURE, E. (2012). *The Unmemntioable*. Toronto, House of Anansi Press.
- PATO, C. (1998). «Autopoética». *Boletín Galego de Literatura*, 19, pp. 179-185.
- PATO, C. (2000). *m-Talá*. Vigo, Xerais.
- PATO, C. (2001). «*m-Talá*. Adeus á lírica» [entrevista de Ana Romani]. *Dorna*, 27, pp. 111-114.
- PATO, C. (2003). *Un Ganges de palabras*. Antoloxía e tradución de Iris Cochón. Málaga, Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga.
- PATO, C. (2004). *Charenton*. Vigo, Xerais.
- PATO, C. (2008). *Hordas de escritura*. Vigo, Xerais.
- PATO, C. (2009). *Secesión*. Vigo, Galaxia.
- PATO, C. (2013). *Carne de Leviatán*. Vigo, Galaxia.
- PERLOFF, M. (1990). *Poetic license: essays on modernist and postmodernist lyric*. Evanston (Illinois), Northwestern University Press.
- PERLOFF, M. (2002). *21st-century modernism: the new poetics*. Malden, Blackwell.
- PROXECTO DERRIBA (2010). «Conversa con... Chus Pato: “O tempo da rima pasou cando morreu Deus”». *Derritaxes*, Monográfico «Filosofía e literatura», 6, pp. 73-80.
- REHAK, M. (2000). «Things fall together». *New York Times Magazine*, 26, pp. 36-39.
- SCROGGINS, M. (2002). «Truth, Beauty, and the Remote Control». *Parnassus. Poetry in Review*, 26.2, pp. 127-145.
- WEINBERG, L. (2002). «El lugar del ensayo». *CELEHIS—Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, 24, pp. 13-36.

Outros *Bildungsromane* n'As mulheres de Tijucopapo de Marilene de Felinto e *Le Baobab Fou* de Ken Bugul

Otros Bildungsromane en As mulheres de Tijucopapo de Marilene de Felinto y Le Baobab Fou de Ken Bugul

Other Bildungsromane in Marilene de Felinto's As mulheres de Tijucopapo and Ken Bugul's Le Baobab Fou

Carla FIGUEIRAS CATOIRA
cfcatoira@gmail.com
Universidade de Santiago de Compostela

RESUMO

O *Bildungsroman*, xénero literario nado na Europa, foi reutilizado noutras partes do planeta e, en consecuencia, foi transformado e adaptado ás novas necesidades. As protagonistas dos textos de Marilene de Felinto, *As mulheres de Tijucopapo* (1992), e Ken Bugul, *Le Baobab fou* (1982), son dúas personaxes que forman parte dos grupos chamados «vulnerables» por seren mulleres, negras e pola súa pertenza a un determinado grupo socio-económico. Ambas son dous espellos da subalternidade emigrante e as súas historias vitais mostran a difícil relación que manteñen cos novos espazos que habitan. Temos aquí, en consecuencia, dous modelos *outros* de heroínas.

Son, inevitablemente, as representantes de grupos sociais moi pouco mostrados na literatura. E, en consecuencia, pouco abordados pola crítica. As autoras forman parte

das voces que emerxen dende os bordes para se incluíren nunha Literatura Mundial, produto dos intercambios e contactos políticos, culturais e sociais. As protagonistas que nos amosan son novas heroínas doutros pobos. O seu traxecto vital de aprendizaxe e formación consegue libéralas da opresión dos centros de poder, representados pola globalización e pola descolonización, ao realizar unha volta ás orixes. Este feito produce, como mínimo, unha reflexión acerca das consecuencias destes fenómenos históricos sobre os individuos e as sociedades.

PALABRAS-CHAVE: Bildungsroman, emigrante subalterno, Marilene de Felinto, Ken Bugul, perspectiva social, identidade, literatura mundial

RESUMEN

El *Bildungsroman*, género literario aparecido en Europa, ha sido reutilizado en otros lugares del mundo y, por lo tanto, ha sufrido transformaciones y adaptaciones debidas a nuevas necesidades. Las protagonistas de los textos de Marilene de Felinto, *As mulheres de Tjucopapo* (1992), y Ken Bugul, *Le Baobab fou* (1982), son dos personajes que forman parte de los grupos llamados «vulnerables» ya que son mujeres, negras y pertenecen a determinados grupos socio-económicos marginados y oprimidos. Son dos espejos de la subalternidad emigrante y sus historias vitales muestran la difícil relación que mantienen con los nuevos espacios en los que habitan. Se trata, en consecuencia, de dos modelos *otros* de heroínas.

Son, inevitablemente, las representantes de grupos sociales muy poco mostrados en la literatura. Y, efectivamente, poco abordados por la crítica. Las autoras forman parte de las voces que emergen desde los bordes para incluirse en una Literatura Mundial, producto de los intercambios y contactos políticos, culturales y sociales. Estas protagonistas son nuevas heroínas de otros pueblos. Con la ayuda de un viaje de vuelta a los orígenes, su trayecto vital de aprendizaje y formación conseguirá liberarlas de la opresión de los centros de poder, representados por la globalización y la descolonización. Este hecho produce, como mínimo, una reflexión acerca de las consecuencias de estos fenómenos históricos sobre los individuos y las sociedades.

PALABRAS CLAVE: Bildungsroman, emigrante subalterno, Marilene de Felinto, Ken Bugul, perspectiva social, identidad, literatura mundial

ABSTRACT

The *Bildungsroman*, a gender born in Europe, has been reused all over the world; therefore it was transformed and conformed to news necessities. The heroines of Marilene de Felinto's *As mulheres de Tjucopapo* (1992) and Ken Bugul's *Le Baobab fou* (1982), are part of these groups called «vulnerable groups» because they are women, black people and they belong to a social and economical group which is marginal and oppressed. They are the mirrors of the subaltern emigrant and theirs life plans show a difficult relationship with the new places where they are living in. They are so two *other* heroine models.

They are, necessarily, the representatives of some social groups hardly ever shown in literature and indeed, criticism doesn't tackle them. Authors are part of the voices emerged from the borders who try to include themselves in the World Literature, resulted of the politics, cultural and social exchanges and contacts. These two women are the new heroines of *other* people. Their vital project put into practice with a return back in their origins. Their life learning get them free of the oppressive center of power,

which is represented by the globalisation and the decolonization. This fact should do some reflection on the consequences that these historical process lead to individuals and societies.

KEYWORDS: Bildungsroman, subaltern emigrant, Marilene de Felinto, Ken Bugul, social perspective, identity, World Literature

o. Introducción

No presente artigo propónse un estudo da transformación do Bildungsroman tomando como exemplo dúas obras que se inscriben, nun primeiro momento, na subalternidade literaria. Tratarase de poñer de manifesto os cambios da figura do *heroe* literario europeo transformado en *heroína* brasileira ou africana. Como no *Bildungsroman* europeo, as protagonistas son tamén persoas á marxe da sociedade que nos relatan o seu percorrido vital dende a infancia até a madurez, mais neste caso, a marxinalidade será tripla.

Brasil e Senegal son dous países moi distantes xeograficamente mais a realidade social pode estar ben próxima. Estas dúas novelas, *As mulheres de Tijucopapo* (1980) e *Le Baobab fou* (1982), son as primeiras publicacións das súas autoras, Marilene de Felinto e Ken Bugul, respectivamente. Nun momento de auge da literatura escrita por mulleres, estas dúas escritoras poñen sobre o papel as historias de dúas rapazas que toman a palabra para criticar, reivindicar, rememorar, mostrar, contar e contarse. As súas vidas están marcadas polas viaxes, por longos camiños que percorreren até atopar a liberdade e reconstruírense a si mesmas. Son dúas personaxes que forman parte dos grupos chamados «vulnerables» por seren mulleres, negras e pola súa pertenza a un determinado grupo socio-económico. Ambas son dous espellos da subalternidade emigrante e as súas historias vitais mostran a difícil relación que manteñen cos novos espazos que habitan.

Baixo unha óptica antropolóxica, as protagonistas están a vivir un proceso de transición¹. Son dúas persoas separadas dende a infancia do seu grupo social e somerxidas nunha fase liminar. En condición de seres liminares, ocupan unha posición social ambigua no seu espazo cultural de orixe. Ao buscar a saída desta fase, inician unha viaxe. Nos seus novos espazos continúa este proceso, obrigadas a reflexionar sobre as súas comunidades, as sociedades alleas e a súa propia existencia. Estas travesías levaranas a afrontar diferentes relacións e situacións que as empurrarán a dialogar, combater, reconstruírense e decidir, a madurar. Só unha segunda viaxe conseguirá culminar o seu rito de paso.

¹ Cf. Turner 1988.

Neste estudo trátase pois de resaltar a maneira na que as novelas modifican e forman parte da tradición das novelas de formación e da importancia da súa incorporación á literatura. A evolución da sociedade transforma o contido dos discursos e cambia as funcións literarias e sociais dun xénero que altera así a recepción e concepción do mesmo. Son pois, os xéneros, «constructions whose literary and social functions change depending on who defines them and when» (Bolaki 2011: 10). Porén, a esencia do «Bildung»² mantense ao adaptarse aos tempos, ás escritoras e escritores e sobre todo, ás personaxes que lle dan vida. Nun primeiro momento, farase un breve resumo das características do *Bildungsroman*. Seguidamente, presentaranse ambas autoras xunto coas súas obras e o contexto no que se inscriben. O obxectivo será o de mostrar as semellanzas e diferenzas destes dous percorridos vitais facendo fincapé na importancia da representación literaria destas experiencias sulbalternas e da transformación que provocan no *Bildungsroman* europeo. Así mesmo, sulñárase a función catártica e reivindicativa que ten a escritura dentro das novelas mesmas. Un último punto abordará as cuestións literarias e de identidade.

1. O *Bildungsroman*

O *Bildungsroman*, termo alemán dado ao xénero, é tamén coñecido como novela de aprendizaxe, de formación, iniciática, etc. Todas estas etiquetas fan referencia á base temática da trama: o relato dun desenvolvemento físico, moral, psicolóxico ou social dun individuo. Cóntase a súa autoformación e evolución dende a infancia até a súa madurez. Como base, tómese a seguinte definición:

A Bildungsroman is, most generally, the story of a single individual's growth and development within the context of a defined social order. The growth process, at its roots a quest story, has been described as both «an apprenticeship to life» and a «search for meaningful existence within society. (Harder 1996)

En efecto, este proceso de maduración aproxímase ás nocións de viaxe, camiño... Traxectos que forman parte do xénero tanto simbólica como literalmente. Por norma xeral, este percorrido vital divídese en tres partes que se poden resumir da seguinte maneira: un período de incompreensión e marxinalidade no que existe un choque emocional que provoca a saída do/a protagonista na busca de respostas. Comeza así unha segunda etapa de confrontación

² *Bildung*: termo alemán que agrupa os significados de construción, modelaxe, desenvolvemento, crecemento, formación, educación e cultura.

coa realidade. É un proceso longo durante o cal os seus desexos vense frustrados. Mais, tras as experiencias polas que pasa, o sufrimento vivido e as seguintes reflexións axudan a que a personaxe consiga superar os obstáculos e alcanzar o seu obxectivo, madurar. Chega así a un período de equilibrio co mundo exterior, de aceptación de si mesmo e de inclusión na sociedade.

Evidentemente, estas fases non son inequívocas e existen múltiples variantes. O considerado *Bildungsroman* prototipo, *A aprendizaxe de Wilhelm Meister*, de Goethe (1795-96), marcou o inicio deste xénero europeo. Cómpre citar aquí aquelas novelas que se centran no desenvolvemento persoal e na superación dunha crise de identidade xa que serán máis próximas aos problemas que se atopan nas obras a analizar no presente traballo. Ademais é preciso recalcar que o *Bildungsroman* está moi próximo ás biografías e autobiografías xa que se plasman as experiencias vitais formadoras da concepción de vida dos autores así como a construción identitaria propiamente da personaxe.

Xénero europeo do século XIX, o *Bildungsroman* foi moi estudado e revisado, «denigrated or discounted at once for its ideological closure and its ambivalence, the *Bildungsroman* also inspired renewed interest. Contemporary critics set it in conversation with other literary models and challenged its traditional thematic and formal conventions» (Mendible 2012). A súa actualización na época moderna é evidente. A evolución das sociedades provoca novos conflitos dos individuos co entorno no que habitan. Aparecen protagonistas femininas e escritoras que empregan as novelas de formación para plasmar os problemas que afrontan as mulleres na sociedade patriarcal. Os reiterados obstáculos que deben superar as mulleres para crecer, madurar e construír unha identidade propia provocan que a crítica comece a falar do *Bildungsroman* feminino. A evolución da sociedade ten como consecuencia, por suposto, a aparición de novos problemas e barreiras así como outras formas de resolvelos e atravesalas. A característica principal do *Bildungsroman* feminino moderno é, segundo Olga Bezhanova, a súa «capacidade para darse cuenta de los vestigios del discurso patriarcal no solo en el mundo que la rodea sino también dentro de su propia mentalidad» (2009). Evidentemente, unha vez a independencia das mulleres é adquirida, «ahora su tarea consiste en encontrar su lugar en un mundo donde las mujeres han adquirido derechos —y a la vez responsabilidades— que previas generaciones de mujeres apenas se podrían imaginar» (Bezhanova 2009). Unha primeira loita contra a sociedade trae consigo unha posterior pelexa interna na procura dunha liberación e (re) construción identitaria.

Nos exemplos tratados non só o patriarcado e a falta dun lugar propio no seu entorno aliena as súas personalidades e provoca unha crise identitaria, senón que tamén haberá que ter en conta variantes como os discursos poscoloniais e migrantes. En efecto, os obstáculos que coaccionan o crecemento das nosas heroínas proveñen de diversas vertentes opresoras.

2. Marilene de Felinto

Na cidade brasileira de Recife naceu en 1957 Marilene Barbosa de Lima Felinto. Sendo aínda nena, trasládase a São Paulo coa súa familia. Alí gradúase en Letras (inglés) na Universidade de São Paulo. Traballa como tradutora mentres comeza a escribir e se fai colaboradora da Folha de S. Paulo ou da Revista *Caros Amigos*. Publica *As Mulheres de Tijucopapo* en 1982, primeira novela que lle outorgará premios e éxito. Máis tarde, publica, entre outros, *O lago encantado de Grongonzo* (1987) ou *Obsceno abandono: amor e perda* (2002).

2.1. As Mulheres de Tijucopapo

Muller, negra e pobre, Rísia é a protagonista da novela de Marilene de Felinto, quen alza a voz dunha brasileira negra en busca de si mesma. Do Recife, a súa familia emigrou cara São Paulo na busca dun futuro mellor no *Sur dos sonhos*, alí só agardaba máis pobreza. Vive nun ambiente familiar e social hostil cunha carencia total de amor, entón, ela odia para defenderse. Logo do abandono dun home, decide comezar unha viaxe cara as orixes: «Um dia perdi o amor dum homem e caminhei quinhentas mil milhas chorando de morte e medo» (Felinto 1982: 19). Mais non regresará ao seu lugar de nacemento senón ao da súa avoa: Tijucopapo. Esta era terra de mulleres fortes e valentes, guerreiras na defensa dunha causa xusta, a liberación do seu pobo da dominación holandesa. Alí, no inicio de todo, logo dunha longa viaxe de nove meses, Rísia renace «aos coidado de um homem que eu começava a amar, quando eu me refiz, pois é amando de novo que se se refaz [...] quando eu me refiz, eu disse sim a Limpião» (133). Rísia atopará o amor, a paz, o seu lugar no mundo e reencontrarase consigo mesma ao tempo que se refai, se reconstrúe.

Marina Farias Rebelo sinala que «Felinto criou Rísia, a mulher de Tijucopapo que brada aos quatro ventos o seu desejo de se fazer ouvir, de contar a sua história e de reconstruir-se para si» (2010: 74). A relación entre a autora e a protagonista da novela semella bastante complexa e suxestiva se se analiza a

vida de Marilene de Felinto. Podería así xustificarse un pensamento autobiográfico sobre a novela. Segundo as súas declaracións ao longo dunha entrevista coa Revista *Caros Amigos*, a vida na nova cidade foi un cambio radical para ela, Marilene, pois chegou a producirlle un trauma: «Percebi que estaba no meu país mas que não falava a mesma língua, e na escola eu e meus irmãos nos sentávamos num muro passando horas a treinar o sotaque de São Paulo até perdermos completamente o do nordeste» (Martins 2009: 102).

Así, repítense tanto os problemas de inadaptación que conta Rísia como as dificultades coa fala. Ademais, como recolle Marina Farias Rebelo, Marilene expón en *Folha de S. Paulo* a súa idea sobre os escritores e o acto de escribir, para ela, de *escribir-se*:

Escritores são pessoas que num determinado momento da vida sofreram algum tipo de trauma que as levou a ter essa compulsão pela literatura, pela criação de um mundo paralelo ao mundo real. Preferia não ter que escrever, mas é como se eu não tivesse direito a essa opção. Escrever é um atrapalho. Escritores são pessoas doentes. (Farias Rebelo 2010: 84)

Entón, se os escritores escriben para evadirse, para contar e mostrar os seus traumas e inquietudes, *criou* Marilene a Rísia para plasmar, sacudir e liberarse da súa propia experiencia? Parece que a dúbida está xustificada, por tanto, tratarase máis adiante a función e as consecuencias desta e doutras autorepresentacións na literatura.

Ao modo dun *Bildungsroman*, a vida de Rísia divídese en varios períodos. A súa infancia está marcada pola falta de afecto e a incompreensión da sociedade. A primeira viaxe que Rísia realiza só consegue empeorar a súa situación. En São Paulo, a vida complícase e a dor e o odio pasan a ser os sentimentos máis experimentados por Rísia. Non consegue adaptarse á cidade, porén situada no mesmo país, a causa dos grandes problemas de marxinalidade debidos tanto á raza como á situación socio-económica e ao xénero. O segundo traxecto, o de volta, comeza con este diario de viaxe. A súa intención é a de recuperar a súa fala nordestina e a de reflexionar para asumir todo o anterior. Trátase dunha mirada atrás, da análise do sucedido. Na viaxe de volta Rísia conta o traxecto de ida: a súa infancia e a vida até chegar a ese punto. A explicación da súa situación actual atópase no seu pasado. Esta mostra, polo tanto, todos os obstáculos que debeu superar até que consegue eliminar o sufrimento e acadar a madurez, o restablecemento identitario, ao mesmo tempo que é aceptada no seo dunha nova comunidade, reencontrándose consigo mesma e experimentando o sentimento de felicidade.

O cambio que se opera na protagonista reflíctese na forma mesma da novela. Comeza con capítulos moi curtos, agresivos. Cambia de tema constantemente mentres dá pistas sobre o que ela quere facer, sobre a súa viaxe e o seu pasado. Quere ver flores e escribir unha carta, en inglés. Mostra o seu pensamento mediante frases curtas e duras que amosan o seu odio cara os que a rodean e fan sufrir. Contar, escribir é un método de catarse, de evasión. A escritura está moi marcada pola oralidade, un fluxo de conciencia no que Rísia mestura pasado e presente alterándose, berrando, chorando, gritando, lamentándose... Libérase de toda culpa mentres se leva a cabo un proceso de recuperación da voz, da palabra, para alcanzar a súa *salvación*.

A súa infancia é a orixe dos seus traumas. A nai é o amor non correspondido de Rísia. A nena tentará moitas veces chamar a súa atención na procura dunha aperta mais só atopará indiferenza na súa nai. O seu pai converte a vida familiar en insoporable. Máis ausente que presente, só causa o terror e o odio na vida de Rísia. Ten outra muller e mentres tanto abandona e maltrata á súa primeira familia. El convértese no centro da ira de Rísia, quen o declara culpable de todos os seus males. Ten, tamén, uns irmáns vándalos e parasitos que só poñen máis obstáculos á vida de Rísia. En definitiva, unha vida familiar que resulta inaguantable, Rísia séntese rodeada de traidores. Recorda a vida en Recife, a Nema, a única que a abrazou mais que logo a abandonou; a súa crueldade con Luciana, a única capaz de mostrarlle o seu amor mais a quen Rísia respondeu con crueldade; o amargo traslado a São Paulo que, se ben lle achega unha educación e unha economía superiores, Rísia non conseguirá saír do gueto paulista e continúa sendo vítima da exclusión loitando por saír desa marxe que odia. E sobre todo o amor dese home que foi o punto de inflexión da súa crise para emprender a viaxe de volta ás orixes: «Tive de vir. Saí porque não havia um lugar [...] o homem que me amava [...] resolveu se morrer [...] quase perco a fala na grande cidade» (Felinto 1982: 55).

En efecto, Rísia non pode falar na gran cidade, tartamudea, incapaz de expresarse. Esta viaxe a São Paulo é un tema habitual na literatura brasileira. A migración das xentes do norte do país cara ao sur é o resultado dun proceso histórico como foi a centralización do poder económico nun único punto xeográfico. Fórmase así a figura do «migrante nordestino» na literatura: persoa marxinal e subalterna que ten verdadeiros problemas de adaptación á nova realidade que lle toca vivir. Dende a periferia do país trasládanse á periferia da gran cidade, o gueto paulista, para sobrevivir no medio dunha realidade sociocultural abafante e opresora. Así, Rísia non conseguirá abandonar esta marxe e aínda que mellore a súa educación, estará sempre marcada. Unha de-

sas marcas inconfundibles é, como xa se expuxo anteriormente, a fala, típica do norte, que nada ten que ver co dialecto da cidade. Deste xeito, engádense aos seus problemas identitarios persoais e de xénero, os de raza e posición socio-económica.

A medida que avanza vaise metamorfoseando e deixando o odio a un lado ao tempo que os capítulos se fan máis longos e a acción se introduce no relato. A función da escritura fai efecto, liberándoa dos seus pesadelos. A soidade do camiño consegue facela esquecer esa vontade de matar, asume os seus erros e elimina a dor. Pouco a pouco deixa atrás ese pasado xa mastigado e expulsado. Entón, liberada, procede a relatar o seu presente: coñece a Lampião, o seu novo amor, e chega, por fin, a Tijucopapo, lugar onde comeza unha guerra. Nese momento, reconécese a si mesma nas mulleres de Tijucopapo, ocupa un lugar na sociedade que lle permite deixar de mirar ao pasado para ver o futuro e loitar por unha causa xusta. Marilene escolle este lugar e estas mulleres porque elas foron as protagonistas da batalla que botou aos holandeses desas terras. Convertidas en mito, representan a loita contra o poder opresor e a *auto-defensa* do oprimido. Desta volta, a batalla librarase contra a realidade socio-económica do Brasil que converte en centro o sur e marxinaliza e somete o norte e as súas xentes. É evidente que Rísia se sente identificada con esta loita e é grazas a esta batalla que atopa de novo o seu lugar e función na sociedade. Acepta o seu papel neste novo núcleo afectivo no que se reconece e se sente identificada. A busca e conquista deste novo espacia axúdaa a *refacerse* e redefinirse dentro da súa identidade múltiple.

«Eu quero que tudo me termine bem» (Felinto 1982: 137). Isto é o que di á súa nai nesa carta en inglés. Vontade de comunicación nunha lingua mundial non marxinal carente de afecto e sentimentos e de incompleta comprensión. Para maior distancia, pide a Lampião que a escriba. Quere falar, liberarse desa dor, da culpa, quere explicar a súa nai porque saíu da casa: «eu saí de casa, mamãe, porque é muito ruim ser pobre [...] nós éramos uma família que não se suportava [...]» (87).

Atopa un sentido á vida, ten un obxectivo, séntese querida, aceptada, con forzas para volver loitando a São Paulo. Esta loita dá sentido á súa vida, está xustificada porque se levanta contra todo iso que a oprimiu até o momento: a sociedade patriarcal carente de afecto e recoñecemento e unha comunidade racista e guetista, que empurra cara á marxe a todos os individuos que a compoñen. Volta a São Paulo, si, pero di á súa nai «eu prometo não passar aí por casa. Goodbye mother. Goodbye father. Goodbye you» (Felinto 1982: 135).

3. Ken Bugul

Autora africana que escribe en francés e en África mais que tamén publica en Francia, Ken Bugul sorpréndenos cunha serie autobiográfica. Son catro novelas, até o momento, as que esta autora empregou para levar a cabo unha dobre busca identitaria, como muller, negra e colonizada. As súas novelas tratan non só dela mesma senón tamén da aculturación e da alienación do pobo africano nun dobre espazo: en Europa e en África. 1948,

Je suis née dans un tout petit village situé dans une région du Sénégal qu'on appelle Ndoucoumane. [...] J'étais le dernier enfant de mon père et de ma mère. Tout le monde n'était pas présent le jour de ma naissance. Peut-être, si tout le monde avait été présent, les choses auraient pris une autre tournure, les événements se seraient déroulés d'une autre façon. (Ken Bugul 1982: 35)

Ken Bugul, pseudónimo de Mariétou Nbaye³, conta o seu propio nacemento en *Le Baobab fou* (1982). O suceso que marca a súa vida e que será o *leitmotiv* dos seus escritos é o abandono por parte da súa nai. Quedando soa dende cativa, Ken conseguirá integrarse na sociedade moito tempo despois.

Filla dun vello marabout de 85 anos, Ken Bugul asiste á escola francesa a pesar do desacordo da súa avoa. Ten así acceso ao mundo dos seus antepasados, os galos, e comeza a crecer nela o soño de coñecer algún día. A escola francesa aumenta esta separación xa establecida entre ela e a súa familia ao proporcionarlle unha visión dun mundo máis xusto onde ela sería ben recibida e acollida. Mentres está na Universidade de Dakar consegue unha bolsa para estudar en Bélxica. Comeza nese intre a súa aventura cara a Terra Prometida: «ce fut le début de l'épopée que je vécus, moi, une femme, une Noire, qui pour la première fois accomplissait l'un de ses rêves, le plus cher» (42).

Despois da súa estancia en Bélxica e unha segunda estancia en Francia, Ken Bugul instalárase en África onde traballa como funcionaria internacional especialista no desenvolvemento e na planificación familiar. Aínda que comeza a publicar en 1982, non é até 1994 que se dedicará verdadeiramente á profesión de escritora. Aparece en 1982 *Le baobab fou* nunha editora africana, Les Nouvelles Éditions Africaines (NEA). Trátase dunha especie de diario no que a protagonista conta as súas impresións durante a súa estancia en Bélxica. Ken escribe como un modo de terapia pero tamén, como Rísia, dirixíndose á súa nai. *Cendres et braises* publícase en 1994 pola editora francesa L'Harmattan.

³ O editor do seu primeiro libro impúxolle un pseudónimo para evitar as numerosas críticas que unha novela tan provocadora e reveladora causaría nunha sociedade tan tradicional e hermética como a Africana. Para máis información sobre a escolla do pseudónimo, cf. Herzberger-Fofana 2000: 117.

Riwan ou le chemin de sable en 1999 en *Présence Africaine*, o cal corrobora a intención da escritora de dirixirse a un público estranxeiro. Por último, *Mes hommes à moi* ve a luz no ano 2008. Cítanse só as catro novelas que compoñen esta serie autobiográfica na que a autora vai esmiuzando as súas experiencias coa consecvente reflexión, asimilación, reconstrución e liberación. A escritora conta con máis relatos ficticios así como artigos teóricos.⁴

Ken Bugul convértese nunha autora moi activa que, entre outras tarefas, promove talleres de escritura terapéutica en medios sociais desfavorecidos. A cultura, a literatura e a realidade das mulleres africanas son os seus temas de interese principal. O seu esforzo recae na intención de mostrar estes tres piares ao mundo para que outros ollos exteriores os vexan, os coñezan e os valoricen. Pretende pois, revalorizar e rehabilitar a tradición da súa cultura. Actualmente, e como ela mesma expresa,

je suis une ménagère à plein temps et dans mes moments libres, j'écris et je m'occupe d'une PME qui fait la promotion et la vente d'objets d'art, d'œuvres culturelles et d'artisanat. J'y inclus la gastronomie africaine. Je suis la veuve d'un médecin béninois. C'est dans son ancien cabinet que j'ai aménagé une galerie d'art, à Porto-Novo, au Bénin. (Mendy-Ongoundou 1999)

3.1. Le Baobab fou

Do mesmo xeito que a pequena Rísia, Ken Bugul vive á marxe da súa familia e da súa sociedade nunha pequena aldea do Senegal. Como xa se expuxo, o abandono da nai sendo cativa súmea nun estado de soidade que só será acalmado na escola francesa á que asiste. Con gran franqueza conta a súa infancia e a súa agardada viaxe cara a Bélxica para estudar. A Terra Prometida non era tal e Europa desmitificase nada máis chegar. A estancia non foi o que esperaba e os problemas de racismo e inadaptación comezan a aflorar rapidamente. Viaxe de ida e viaxe de volta para lograr (re)construír a súa identidade. Dobre busca a desta muller: nena sen noción de país, muller negra e colonizada.

O libro divídese en tres partes. A primeira é a «prehistoria», nela conta a instalación da súa familia nunha aldea á sombra dun baobab, alter ego da protagonista. A continuación, a «historia de Ken» está composta por unha introdución na que conta as razóns da súa identidade non asumida. O seu propio nacemento é o inicio das súas frustracións e desgracias. O abandono da súa nai aumenta a carencia de figura feminina ao ser tamén rexeitada pola súa avoa, esta estaba en contra da asistencia de Ken á escola francesa. Estes feitos

⁴ Cf. o seu Curriculum Vitae en <http://aflit.arts.uwa.edu.au/mbaye_bilomea_cvo8fr.pdf>

propician que «l'intellectuel se jette frénétiquement dans l'acquisition forcée de la culture de l'occupant en prenant soin de caractériser péjorativement sa culture nationale» (Fanon 2002: 226). O primeiro capítulo coincide coa súa partida cara Bélxica. Marcha coa ilusión de atopar esa terra tan desexada, de conquistar un novo espazo no que ser acollida e sentirse identificada, Ken di: «Le martyr ne serait plus long» (Ken Bugul 1982: 45) pero «pour la première fois, j'appelais chez moi, je criais au secours. J'avais peur de tout ce qui m'entourait. Surtout la solitude, le froid, le petit Christ au-dessus du petit lit» (50). Nada máis chegar, bota de menos África: os códigos culturais e os sistemas de valores son diferentes. Comeza entón unha vida de desaxustes intensos na que ten todo tipo de experiencias na procura da aceptación por parte do *outro* e da adaptación. Na procura do mundo dos *seus antepasados*, Ken non atopa máis que soidade, rexeitamento e incompreensión... Nunha sociedade chea de defectos, que a posue e devora como se dunha especie exótica se tratara, Ken Bugul é mostrada e exhibida polas súas compañías pero nunca integrada ou aceptada. A súa busca identitaria convértese nun fracaso xa que se atopa de novo enfrontada a outra sociedade, unha comunidade que non é a súa e que nunca chegará a selo, aínda que ela se esforce por adaptarse e disimularse no medio deles: «je m'identifiais à eux, ils ne s'identifiaient pas en moi» (80). A súa vida é un proceso inconstante de altos e baixos. Busca no amor, na relixión, nas amizades... pero en ningures atopa o seu lugar. Realizando un novo esforzo por adaptarse, custe o que custe, a súa amiga Léonora reprocharalle a súa conduta diante dos *brancos*: «Arrête de jouer, sois toi-même» (80). Estes anos en Bélxica outórganlle o dereito a criticar o mito europeo, a frenética vida europea dos anos 70, o colonialismo, a complicidade dos africanos, o falso humanismo dos europeos que buscan o perdón aos seus pecados de colonizadores e racistas... Mais, sobre todo, Ken consegue confrontar e medir os dous modelos culturais. Porén, no medio da incompreensión, séntese cómoda ao lado dunha muller, Léonora, só neste momento se escoita unha Ken Bugul reconfortada: «Mon rétablissement physique et moral était rapide grâce à Léonora qui m'apporta en si peu de temps ce que je demandais aux miens depuis vingt ans» (79).

Dáse de conta pois de que os moldes impostos polas sociedades delimitan a súa liberdade individual, de que a sociedade lle esixe un comportamento como muller e negra que non se corresponde con ela mesma. Descubre entón que a non ser que *se meta no papel*, nunca será capaz de integrarse, nin en Europa nin en África. É un momento dunha importancia transcendental, vívese con maior intensidade esa tensión entre os desexos individuais e as obrigacións

sociais. A protagonista sabe que a única possibilidade de atopar un lugar para si mesma é asumindo certas normas que a sociedade demanda a cada un. Despois de ver o seu proxecto de adaptación fracasar, Ken Bugul, desilusionada, acada un punto de clímax no que só ve unha posible solución fronte ao suicidio: a volta a casa.

Le baobab fou é, coma nun *Bildungsroman*, un exercicio de memoria no que a protagonista fai un balance das súas experiencias dende a infancia, xénese de todo, ata o seu fracaso occidental. Tal e como se vén de expoñer, nunha infancia de incompreensión do seu entorno, a nena enche de ilusión os seus días soñando por unha esperada viaxe cara esa Terra Prometida. Esta viaxe de ida serve, en definitiva, para confrontala coa realidade e mostrarlle a cara máis amarga doutra sociedade, desta vez, a europea. A súa última viaxe de volta cara ás orixes, á súa cidade senegalesa, é o momento de repouso, reflexión e recoñecemento deses patróns que estruturan toda comunidade. A diferenza de Rísia, Ken é rescatada polo seu entorno anterior. Convértese na vixésimo oitava esposa dun vello marabout que morre poucos meses despois do seu casamento. Esta historia cóntase en *Riwan ou le chemin de sable*. O seu marido é unha figura extraordinaria que atrae a Ken non só polas súas virtudes senón tamén porque lle recorda ao seu propio pai, aquel que non volveu ver dende que emprendeu a súa primeira viaxe. Nesa novela recoñece que a súa salvación e o seu reencontro consigo mesma produciuse grazas a esta amizade. Baixo as leis do Ndigueul, atopa a paz espiritual e, rodeada das demais mulleres do marabout, descobre o sentimento de pertenza a unha nova comunidade feita por mulleres. Consegue pois, seguindo as normas establecidas pola súa comunidade feminina, integrarse na sociedade. Este sometemento á orde é visto por ela coma unha salvación.

Esta escolla vital non está exenta de polémica. Despois de ser devorada polo Outro, de tentar transformarse no Outro europeo, Ken volve ás orixes e reencóntrase consigo mesma na súa sociedade dun xeito bastante firme e determinado. Decide mostrar un punto de vista feminino destruindo o discurso feminista occidental para reflectir a realidade das mulleres africanas. A través da vida comunitaria do harem, a narradora ofrece unha imaxe positiva das africanas e do matrimonio poligámico. Como sintetiza Díaz Narbona:

Femme moderne, ayant vécu longtemps en Europe, Ken Bugul (car rappelons qu'il s'agit d'un vécu authentique) assume la narration en narratrice omnisciente et elle le fait pour juger les femmes modernes, pour critiquer l'ethnocentrisme occidental et, peut-être, pour faire le bilan de son œuvre et de la réception critique qu'elle a eue. Question, celle-ci, difficile à cerner mais qui, à mon avis,

marque non seulement la clé de l'évolution du discours de l'ensemble de l'œuvre mais, peut-être aussi, la clé de la pensée de cette auteure. (2001: 125).

En efecto, Ken Bugul non é a única que denuncia o que para ela son falsos principios das mulleres occidentais que, créndose libres, pretenden expandir os seus esquemas morais de maneira global.⁵ Ao contrario, ela defende as especificidades culturais. Ken Bugul xa realizou entón a súa escolla: no seu discurso mostra un rexeitamento de Europa e dos seus modos de vida. Agárrase á tradición africana e continúa así co seu obxectivo de revalorización do continente e das súas xentes e culturas. Cando esta terceira novela remata, Ken Bugul aparece como unha muller rehabilitada consigo mesma e co seu entorno.

Entón, é evidente que se trata dun deses *Bildungsromane* nos que o recoñecemento autobiográfico ten un gran poder. Todo se conta de xeito directo, minucioso e sen prexuízos: as relacións amorosas, os desexos, os desgustos, o aborrecemento, o aborto, a prostitución, as relixións... A modo de xornal íntimo, a protagonista expresa todos os seus pensamentos sen medo. A escritora explica nunha entrevista que a autobiografía é unha evacuación para confrontarse e coñecerse ela mesma. A súa propia emancipación sendo o seu principal obxectivo, Ken reflexiona sobre ela mesma e libérase. Ten así a escritura unha función purificadora dun xeito moi parecido ao que mostraba Marilene de Felinto. E, do mesmo xeito que coa autora brasileira, son as súas entrevistas e os seus propios artigos os que permiten coñecer o seu punto de vista sobre temas como a francofonía, o rol dos escritores ou os seus obxectivos como escritora. Así, pódese corroborar que a ideoloxía transmitida nas novelas é coherente co seu punto de vista persoal. No caso de Ken Bugul, hai que recalcar que se trata de autobiografías admitidas pola propia autora, quen ten como principal interese transmitir unha mensaxe, sen importar moito cal é esta mensaxe. E se aparece a pregunta, por que unha autobiografía? Pois porque é «une "écriture thérapeutique". Il y a dans ces trois livres une volonté de revenir sur soi. Ça m'a permis de libérer des choses enfouies en moi [...]».⁶

Aproveita tamén a súa experiencia para describir a aculturación e denunciar a alienación da personalidade negro-africana en contacto co modelo occidental. Así, como nena traumatizada e excluída da sociedade «la vraie solitude c'était le départ de la mère, l'école française, la mort du père et toujours la solitude» (Ken Bugul 1982: 118). A nai, a escola francesa e o pai son os tres

⁵ Cf. Talpade Mohanty 2008.

⁶ Cf. Malonga (2003) para ler un extracto da entrevista realizada por Mongo-Mboussa a Ken Bugul.

elementos que a ilusionan e desilusionan co seu abandono. Ken vese obrigada, entón, a procurar por un lado, unha figura feminina materna; por outro, un modelo de sociedade soñado e recreado na súa mente; e, ademais, unha figura paterna que se mostra relevante na súa vida se se perciben os silencios e ausencias que provoca. Ten un impulso irresistible a buscar nos homes o afecto e protección paternas. Son, en definitiva, tres piares que a condenan á soidade máis absoluta. Como muller, coñece en Europa a loita feminista, pero non se mostra convencida xa que as realidades non son as mesmas, «nous n'arrivions pas à trouver une formule propre pour nous affranchir. Nous suivions le même procédé que l'Europe, alors que nous ne vivions pas les mêmes réalités» (108). E, de feito, nas súas posteriores novelas, Ken xa se mostra máis directa e crítica en canto ao feminismo occidental, como xa se citou anteriormente. Como negra colonizada, «le colonialisme, qui avait créé la distorsion des esprits pour engendrer la race des sans repères. Le colonialisme avait fait de la plupart de nous des illogiques. Je ne voulais pas l'accepter» (104). Ela, como individuo, tenta descolonizarse a si mesma a través do acto da escritura, pero é tamén a representante de todo un continente que tenta resolver os mesmos problemas. Conflitos psicolóxicos difíciles de esclarecer que impiden ás persoas vivir o seu día a día, confundindo e mesturando os seus referentes, cambiando de personalidade e experimentando unhas loitas internas como as que puideron ser descritas e analizadas polo psicólogo antillano Franz Fanon na súa obra. Finalmente, o resumo das súas opresións: «être une femme, une femme rigide, être un enfant sans notion de parents, être noire et être colonisée» (134). No final, a volta ás orixes.

* * *

A modo de conclusión, pódese dicir que ambas as dúas protagonistas desta análise partiron na procura da felicidade, é dicir, da súa propia identidade, dun núcleo afectivo, de recoñecemento, dun lugar propio, en definitiva, de amor por si mesmas e dos seus próximos. Como tódolos protagonistas dos *Bildungsromane*, as probas que deben superar son unha aprendizaxe que as fai construírse e reconstruírse até que asumen, dun xeito ou doutro, o seu papel na sociedade. O *Bildungsroman* é, pois, un formato axeitado no que dar cabida a todas as negociacións, tensións e reflexións que existen nas escrituras poscoloniais e migrantes. Créase así un espazo híbrido de loita e diálogo que remarca a vixencia da función social deste xénero. É, polo tanto, un xénero renovado e actualizado, que responde ás necesidades dunhas protagonistas

outras nuns contextos históricos, xeográficos, culturais e socio-económicos ben diferentes dos prototipos europeos. Do mesmo xeito que Stella Bolaki, conclúese que «the Bildungsroman is not an outdated and exhausted form but one that can be detached from its initial context and used productively across different historical periods and cultures» (2011: 9).

4. Perspectiva social e identidade

Con seguridade, no presente traballo non se presta especial atención á veracidade total dos feitos que Ken Bugul ou Marilene de Felinto contan como reais. Os seus libros son obras literarias que deben deixar sempre un lugar á ficción e ao despregamento dun imaxinario propio a un estilo, a unha forma e a unha estética que conquisten o lector. De carácter autobiográfico, trátase de dous textos asumidos tamén como ficticios: «en outre, dans le roman autobiographique, l'imaginaire de l'écrivain intervient d'autant plus que celui-ci se donne la latitude de transformer les faits, faisant ainsi intervenir le mentir-vrai et la surréalité» (Malonga 2003: 137). Ademais, a separación xeográfica e cultural que dominan entre os relatos e o marco occidental deste estudo aumentan a sensación de texto ficticio e exótico.⁷ Pola súa parte, C. Boyce Davies mostra a relación inevitable entre a ideoloxía e os relatos autobiográficos: «Since experience is also ideologically produced, and Black women's experience is what Black women's writing purports to express, we are also simultaneously examining ideological, discursive positions of some Black women who are writers» (1994: 30).

O foco do estudo céntrase entón na calidade literaria das obras que axudan a comprender a evolución e transformación dun xénero europeo nun espazo outro, contado por unhas vidas outras. En efecto, a formación das protagonistas e a súa reacción ante o que elas imaxinaban e a realidade que atopan recorda a problemas universais. Son as súas experiencias e vivencias as que atopamos nos seus discursos e están, evidentemente, cargadas de principios e ideoloxías, consecuencia do contexto histórico-social no que lles tocou vivir. Comezan unha primeira viaxe pensando nun futuro mellor mais remata con decepción e contradición. Este trazo é compartido polos dous relatos aquí tratados mais ben se podería aplicar a moitas narracións reais e ficticias de total actualidade. Durante unha segunda viaxe, tamén amplamente compartida polos textos, prodúcese o reencontro de si mesmas e a aceptación nunha sociedade.

⁷ Cf. Figueroa 2001.

En efecto, atópanse nos textos outras perspectivas sociais que non acostuman a aparecer en literatura. Máis ben, que non acostumamos coñecer e/ou recoñecer. A súa presenza na literatura axuda á lexitimación destes grupos, tanto como autoras ou como protagonistas. Estas dúas escritoras mostran unha realidade social outra. Dende a súa posición, as protagonistas destas historias xulgan a sociedade que as rodea ao tempo que mostran os seus problemas individuais —pero colectivos—manifestando a súa experiencia. A incorporación e revalorización destes textos é crucial xa que, como indica Regina Dalcastagnè, «a literatura é un espazo privilegiado para tal manifestação, pela legitimidade social que ela ainda retém. Ao ingressarem nela, os grupos subalternos também estão exigindo o reconhecimento do valor de sua experiência na sociedade» (2008: 108). Ken Bugul tamén se pronuncia ao respecto. Para ela, a escritura é unha aventura colectiva. Nun artigo publicado na revista *Notre Librairie* (Ken Bugul 2000) fala do rol dos escritores e aborda os grandes temas da literatura do continente africano. Do mesmo xeito que a brasileira Dalcastagnè, Ken dálle un valor transformador á literatura. Ten unha función na sociedade: a literatura debe ser comprometida e transgresora.

Outro dos puntos de marxinalidade das protagonistas é o feito de seren mulleres. A literatura escrita por mulleres —do mesmo xeito que outras literaturas comprometidas— molesta porque se trata da realidade contada polas vítimas da sociedade. A Historia comeza a ser contada tamén por elas. Rebélanse e descubren a cara máis amarga das sociedades patriarcais deixando só as tradicións positivas das súas culturas. «Ainsi donc les femmes écrivains d'Afrique privilégient les femmes et démystifient des lieux communs associés au monde féminin, qui empêchaient tout changement dans leurs vies» (Kalonji 2006). Se se trata de clarificar a lexitimidade desta produción, Mongo Béti realiza tamén a defensa da literatura escrita por mulleres como denuncia e mostra da realidade xa que son as únicas competentes para poder falar da súa opresión:

Mais la femme, c'est comme le Noir ! Il faut bien le voir [...]. Quand une catégorie sociale opprimée parvient à l'écriture, il est normal qu'elle parle de son oppression. [...] elles disent simplement : nous sommes des femmes opprimées [...] il n'y a que nous qui les [humiliations, souffrances] avons vécues, donc il n'y a que nous qui puissions vraiment en parler d'une façon compétente. Je pense qu'elles ont raison. Et ce serait de la mauvaise foi que leur nier ce privilège, si c'est un privilège! (en Díaz Narbona 1998-1999: 42)

As dúas personaxes son, en efecto, os espellos da subalternidade emigrante. A brasileira é a imaxe da nordestina vítima da centralización do poder no

sur do país así como a africana representa a emigración cara as metrópoles europeas. Traen para dentro do texto a súa experiencia como mulleres negras cunha educación negada ás súas nais. Conscientes dos seus problemas, da súa alienación e de que o problema é común, deciden escribir para primeiro comprender e despois actuar, ao mesmo tempo que asumen a función do intelectual que describe Franz Fanon en *Les damnés de la terre*: «il ne suffit pas de rejoindre le peuple dans ce passé où il n'est plus mais dans ce mouvement basculé qu'il vient d'ébaucher et à partir duquel subitement tout va être mis en question» (2002: 215). Ambas recollen unha realidade sociocultural contemporánea que abafa tanto as culturas como os modos de vida dos lugares de orixe. O seu cometido sendo persoal —a liberación— e colectivo —denuncia e revolta ante a alienación—. Ningunha das dúas, como tantos e tantas emigrantes, atopa un sentimento de pertenza nas súas novas cidades, feito que agrava unha «crise de identidade» que xerminaba dende a infancia. Por isto, inician un camiño de volta para recuperar as raíces e a identidade, tanto individual como social.

Este obxectivo lógrano, ademais, coa conquista da palabra como terapia. Ambas as dúas teñen problemas coa fala, coa lingua: Rísia case perde a fala na gran cidade e sempre se debate coa mudez e a tartamudez para expresar a súa rabia e o seu odio; o francés africanizado de Ken resulta incompreensible para os belgas francófonos facendo máis difícil a súa *integración*, é dicir, a súa adaptación, asimilación e conversión.

Mediante a escritura contan e asumen o seu pasado. Como nunha especie de catarse, libéranse do peso dos traumas e temores anteriores para construírse dentro do discurso. Este camiño iniciático que comeza ao redor de si mesmas mostra as dúbidas e crises individuais pero realiza, ademais, unha función purificadora nesa busca identitaria impedida pola sociedade. Porque o privado se torna público e, en palabras de Stuart Hall, «el cuestionamiento y la teorización de la identidad son un asunto de considerable significación política» (2003: 37). Neste retorno ás raíces prodúcese a aceptación dos seus itinerarios vitais, constructores de identidade. Así, a identidade acaba por entenderse, citando de novo a Stuart Hall, «como una construcción, un proceso nunca terminado: siempre 'en proceso'» (2003: 15). Así a reconstrución identitaria será múltiple e plural, descartando unha representación fixa. Estas autorepresentacións non só son unha axuda para as autoras mesmas senón que, situadas nun contexto histórico que ámbalas dúas escritoras se encargan de precisar, alteran a vida doutras mulleres e a mentalidade da colectividade.

Sublíñase de novo a utilidade do *Bildungsroman* para a representación das subxectividadeas poscoloniais, femininas e migrantes.

Rísia e Ken comezan a reconstrución dunha identidade fracturada pola dor e o abandono. Neste camiño enfróntanse coas contradicións das súas vidas: a pobreza, os abandonos, a soidade, os choques culturais, o desentendemento familiar, a inadaptación... Obstáculos que Rísia denuncia con rabia e odio mentres que Ken presenta maior serenidade, aínda que é clara, directa e carece de prexuízos.

Inevitablemente, estas son as representantes de grupos sociais cuxa perspectiva social está moi pouco mostrada na literatura. E, en consecuencia, son pouco abordados pola crítica. As autoras forman parte das voces que emerxen dende os bordes para incluírense nunha Literatura Mundial, produto dos intercambios e contactos políticos, culturais e sociais. Así, como afirma Ken Bugul: «nous ne sommes pas en périphérie de la créativité parce que nous sommes à la périphérie du monde» (Afota 2006). As protagonistas son novas heroínas doutros pobos. O seu traxecto vital de aprendizaxe e formación consegue libralas da opresión dos centros de poder, representados pola globalización e a descolonización, realizando unha volta ás orixes. Feito que, como mínimo, produce unha reflexión acerca das consecuencias destes fenómenos históricos sobre os individuos e as sociedades.

* * *

En conclusión, o que pretenden é dar resposta a unha pregunta básica pero complexa: quen son eu? Mais a identidade non é fixa nin se pode unificar, ela sofre variacións ao longo do tempo e sobre todo no contexto histórico contemporáneo. A reconstrución identitaria, levada a cabo gracias a unha viaxe de volta ás orixes, só pode, como mínimo, levarnos a unha reconsideración das consecuencias da globalización e da colonización, e posterior descolonización, sobre algúns grupos sociais. As relacións humanas e de poder poden ter consecuencias moi semellantes en lugares tan afastados como estes dous continentes. É por esta mesma razón pola que Fanon recomenda aos colonizados africanos que miren cara América Latina e eviten cometer os mesmos erros pois, en efecto, a Historia repítese. O sistema opresor é o mesmo e as consecuencias sobre os humanos son semellantes tanto a nivel político como psicolóxico. As divisións entre centros e periferias son constantes e afectan aos individuos segundo o grupo social no que lles toque vivir. O suxeito posmoderno, segundo Stuart Hall, constrúe e reconstúe a súa identidade debido

ás transformacións da sociedade a nivel global. A diversidade cultural é máis visíbel e interfire no suxeito formándose e transformándose. Este «proceso» non remata senón que se refai continuamente, coma Rísia, construíndo suxeitos culturalmente híbridos. Son, en definitiva, seres vivindo nun espacio liminar de diálogos e de loitas permanentes.

Son, entón, estes suxeitos híbridos os representantes da New Literature? Suxeitos viaxeiros entre culturas, atravesando fronteiras e vivindo nun New World que debe ser estudado por unhas New Critiques? Este mundo globalizado significa, no campo das artes, a interrelación entre as culturas dando lugar a unha nova bagaxe. Os movementos migratorios cambian o paradigma literario baseado na localización nacional dun escritor/a. Ante esta nova realidade e as novas teorizacións dos estudos, propónse unha abolición das fronteiras tanto lingüísticas como culturais e nacionais. Así, poderíase ofrecer unha clasificación, si estas son posibles, máis adecuada á realidade do que ocorre no mundo cultural e literario. Reflicítese así como os artistas amosan a través deles mesmos os cambios sociais, políticos e económicos, así como os intercambios que se producen neste New World. Novas historias literarias de tipo comparado están abrindo portas e creando novos proxectos que non teñen a Occidente como foco central. Historias que repasan e teorizan de novo a mesma noción de *literatura* e estudan outras *comunidades imaxinadas*⁸ máis amplas.

BIBLIOGRAFÍA

- ANDERSON, B. (1993). *Comunidades imaxinadas : reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- AFOTA, M.-C.; KAISER, V. (2006). «Interview de Ken Bugul: Partager l'humain». *evene.fr* URL: <<http://www.evenc.fr/livres/actualite/interview-ken-bugul-senegal-piece-or-francophonie-296.php>>
- BEZHANOVA, O. (2009). «La angustia de ser mujer en el *Bildungsroman* femenino: Varsavsky, Boullosa y Grandes». *Espéculo. Revista de estudios literario*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- BOLAKI, S. (2011). *Unsettling the Bildungsroman: Reading Contemporary Ethnic American Women's Fiction*. Amsterdam e New York: Rodopi. URL: <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero41/bromfeme.html>>
- BOYCE DAVIES, C. (1994). *Black Women, Writing and Identity. Migrations of the subject*. London: Routledge.

⁸ Cf. B. Anderson 1993.

- BREZAULT, A. (2005). «Les écrivains et la colonie: les mensonges de l'histoire». *Africultures*. URL: <<http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=4245>>
- CAZENAVE, O. (2004). «Paroles engagées, paroles engageantes: Nouveaux contours de la littérature africaine aujourd'hui». *Africultures*. URL: <<http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=3380>>
- DALCASTAGNÈ, R. (2008). «Entre silêncios e estereótipos: relações raciais na literatura brasileira contemporânea». *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, 31, Brasília, pp. 87-110.
- DÍAZ NARBONA, I. (1998-1999). «Un parole libératrice: les romans autobiographiques de Ken Bugul». *Estudios de lengua y literatura francesas*, 12, pp. 37-51
- DÍAZ NARBONA, I. (1995). «Ken Bugul ou la quête de l'identité féminine». *Francofonía*, pp. 91-106
- DÍAZ NARBONA, I. (2001). «Une lecture à rebrousse-temps de l'œuvre de Ken Bugul». *Études françaises*, 37.2, pp. 115-131
- FANON, F. (2002), *Les damnés de la terre*. Paris: Éditions La Découverte & Sytos.
- FARIAS REBELO, M. (2010). *Sobre ruídos, resistência e identidade: autorrepresentação feminina negra em Marilene de Felinto e Nega Gizza*. Brasília: Universidade de Brasília. [Mestrado]
- FELINTO, M. (1982). *As mulheres de Tijucopapo*. Rio de Janeiro: Editora 34.
- FERREIRA, S. (2010). «Identidade que (re)volta em *As Mulheres de Tijucopapo*». *Miscelânea*, 7, pp. 338-352.
- FIGUEROA, A. (2001). *Nación, Literatura, Identidade*. Vigo: Xerais.
- HADER, S. (1996). «The Bildungsroman Genre: Great Expectations, Aurora Leigh, and Waterland Suzanne Hader». *English 168, Victorians and Modern*. Brown: Brown University. URL: <<http://www.victorianweb.org/genre/hader1.html>>
- HALL, S. (2003). «Introducción: ¿quién necesita 'identidad'?» [1996]. En HALL, S.; DU GAY, P. (eds.), *Cuestiones de Identidad*. Buenos Aires: Amorrortu Editores, pp. 13-39.
- HERZBERGER-FOFANA, P. (2000), *Littérature féminine francophone d'Afrique noire*. Paris: L'Harmattan.
- KALONJI, L. (2006). « Femmes écrivains ». *Afrique espoir*, 35. URL: <http://www.afriquespoir.com/Ae35/index_fichiers/Page373.htm>
- KEN BUGUL (1994). *Cendres et braises*. Paris: L'Harmattan.
- KEN BUGUL (1999). *Riwan ou le chemin de sable*. Paris: Présence Africaine.

- KEN BUGUL (2000). «Écrire aujourd'hui: questions, enjeux, défis». *Notre Librairie*, 142, pp. 6-11. URL: <http://aflit.arts.uwa.edu.au/KenbugulNL.html>
- KEN BUGUL (2008). *Mes hommes à moi*. Paris: Présence Africaine.
- KEN BUGUL (2009). *Le baobab fou*. Paris: Présence Africaine.
- MARTINS DA SILVA, M. E. (2009). «Amor, odio e exclusão em *As mulheres de Tijucopapo*, de Marilene de Felinto». *Ângulo*, 117, pp. 100-105.
- MALONGA, A. N. (2003). «Autobiographie. Pacte et écritures autobiographiques : Ken Bugul et Calixthe Beyala». En DÍAZ NARBONA, I. (ed.), *L'autobiographie dans l'espace francophone. II- L'Afrique*. Cádiz: Servicio de Publicaciones – UCA, p. 137
- MENDIBLE, M. (2012). «*Unsettling the Bildungsroman: Reading Contemporary Ethnic American Women's Fiction*, Stella Bolaky. Reviewed by Myra Mendible». *Postcolonial Text*, 7.2.
- MENDY-ONGOUNDOU, R. (1999). «Ken Bugul revient avec "Riwan"». *Amina*, 349, pp. 67-68 URL: <http://aflit.arts.uwa.edu.au/AMINABugul99.html>
- TALALPADE MOHANTY, CH. (2008). «Bajo los ojos de Occidente : Saber académico y discursos coloniales». En MEZZADRA, S. (ed.), *Estudios Postcoloniales: ensayos fundamentales*. Trad. Marta Malo Mateo. Madrid: Traficantes de Sueños, pp. 69-101
- TURNER, V. (1988). *El proceso ritual: estructura y antiestructura*. Madrid: Taurus.

Una perspectiva transatlántica de las antologías en traducción: la poesía italiana entre España y Argentina

Unha perspectiva transatlántica das antoloxías en tradución: a poesía italiana entre España e Arxentina

A Transatlantic Perspective on Anthologies in Translation: Italian Poetry between Spain and Argentine

Marco PAONE

marco.paone@usc.es; m.paone84@gmail.com

Universidade de Santiago de Compostela

RESUMEN

Por su carácter representativo y ejemplar, la importancia de las antologías ha ido aumentando hasta constituirse quizás en la forma literaria del siglo xx, como obra-palimpsesto que camina en paralelo a la historia literaria, al seguir sus movimientos y al intervenir en su conformación. Además, como medio epistemológico, el propio libro antológico se vuelve historiografía.

El estudio de las antologías se enriquece si se le añade el factor traducción, al aumentar sus potencialidades tanto en el eje diacrónico, como, sobre todo, a nivel espacial. Por esta razón, en esta contribución se prestará atención a la figura del antólogo —que a veces coincide con la de poeta y traductor— y a sus elecciones, poniendo el foco en la recepción entre el público de llegada de la traducción, al reconocer los posibles modelos de imitación, contaminación y canonización.

A partir de la reflexión sobre las dinámicas interculturales y sobre las actividades de mediación que llevaron la poesía italiana a España y Argentina, se analizarán dos casos entre las primeras antologías en traducción y sus respectivos antólogos-poetas-traductores para profundizar en los procesos de selección y transferencia cultural y textual. El objetivo es destacar su imagen como mediadores interculturales y colocarlos en una red internacional que permita entender y distinguir las diferencias historiográficas en el espacio de la circulación transatlántica.

PALABRAS CLAVE: antologías en traducción, estudios transatlánticos, poesía, memoria e historia literaria, Vintilă Horia, Alberto Girri

RESUMO

Polo seu carácter representativo e exemplar, a importancia das antoloxías foi aumentando ata constituírense, talvez, na forma literaria do século xx, como obra-palimpsesto que camiña en paralelo á historia literaria, ao seguir os seus movementos e ao intervir na súa conformación. Porén, como medio epistemolóxico, o propio libro antolóxico vólvese historiografía.

O estudo das antoloxías enriquecese ao engadir o factor tradución, o que amplifica as súas potencialidades tanto no eixe diacrónico, como, sobre todo, a nivel espacial. Por esta razón, nesta contribución prestarase atención á figura do antólogo —que ás veces coincide coa de poeta e tradutor— e ás súas escollas, poñendo o foco na recepción entre o público de chegada da tradución, ao recoñecer os posibles modelos de imitación, contaminación e canonización.

A partir da reflexión sobre as dinámicas interculturais e sobre as actividades de mediación que levaron a poesía italiana a España e Arxentina, analizaranse dous casos entre as primeiras antoloxías en tradución e os seus respectivos antólogos-poetas-tradutores para afondar nos procesos de selección e transferencia cultural e textual. O obxectivo é destacar a súa imaxe como mediadores interculturais e colocalos nunha rede internacional que permita entender e distinguir as diferenzas historiográficas no espazo da circulación transatlántica.

PALABRAS-CHAVE: antoloxía en tradución, estudos transatlánticos, poesía, memoria e historia literaria, Vintilă Horia, Alberto Girri

ABSTRACT

The representative and exemplary character of anthologies made them become the main literary form of the 20th century. They can be seen as a palimpsest work which moves parallel to literary history, following its movements and intervening in its configuration. In addition, as an epistemological tool, anthology becomes historiography. The study of anthologies can be enriched by translation, increasing its potential in the diachronic level and, especially, in the spatial one. For this reason, this paper deals with the figure of the anthologist —who sometimes is also a poet or translator—, with his/her choices and with the anthology's reception by the target audience, examining the possible models of imitation, contamination and canonization.

A reflection on the intercultural dynamics and activities of mediation of Italian poetry in Spain and Argentina is the point of departure for the analysis of two of the first anthologies on translation and their anthologists-poets-translators, with a focus on the processes of cultural and textual selection and transfer. The aim is to emphasize their

image as intercultural mediators and to place them within an international network in order to understand and distinguish the historiographical differences in the transatlantic circulation space.

KEYWORDS: anthology in translation, transatlantic studies, poetry, literary memory and history, Vintilă Horia, Alberto Girri

El objetivo de este ensayo es ofrecer vías complementarias para profundizar en una historiografía literaria que vaya más allá de sus fronteras geográficas *nacionales* a partir del estudio teórico y textual de las antologías en traducción, prestando especial atención a la figura del poeta-traductor como mediador intercultural y como agente capaz de abrir nuevas perspectivas discursivas. Para volver más explícito este planteamiento, se tomarán en consideración algunas muestras y casos concretos que remiten a la representación y recepción de la poesía italiana contemporánea en el campo literario español y argentino. A la hora de reflexionar sobre las dinámicas interculturales y sobre las actividades de mediación que trasladaron la poesía italiana a dos contextos culturales diferentes y, simultáneamente, cercanos, esta aproximación es útil para entender y distinguir las diferencias historiográficas involucradas en la dialéctica entre la poesía española y la poesía en español, especialmente teniendo en cuenta que España y Argentina son —junto a México— los dos mayores centros de producción y circulación de literatura en el mundo hispanohablante.

Gracias a las contribuciones ofrecidas por la crítica poscolonial, la visión transatlántica propuesta en esta sede se ha extendido cada vez más en los estudios literarios y culturales del área hispánica: como Julio Ortega sugiere, el objetivo es fomentar la emergencia de una crítica transatlántica inclusiva apta para ofrecer una nueva geotextualidad y para abrir nuevos caminos hacia un hispanismo multinacional, plural y horizontal. Al mismo tiempo se trata de contextualizar la textualidad formada por contactos, intercambios, negociaciones, fracturas y cruces de lenguajes culturales para redefinir viejas y nuevas tradiciones literarias (véase Ortega 2010: 9-11).

Con el propósito de asumir esta aproximación, parece apropiado analizar la que ha sido llamada la *forma literaria*¹ del siglo xx, el *archigénero*²

¹ De este modo Sergio Pautasso y Paolo Giovannetti (2004) titulan el libro, por ellos editado, que intenta abarcar el panorama de la poesía italiana a través del censo del universo antológico de la cultura transalpina del siglo xx.

² La ascendencia del concepto se debe a la intuición de Gérard Genette en su libro: *Introduction à l'architexte*, Paris: Seuil, 1979. En 2001, con el fin de recuperar la proposición del teórico

antología. En el proyecto de tesis doctoral en el que estoy trabajando, se consideran las antologías de poesía italiana publicadas en español en España y Argentina después de la segunda guerra mundial hasta 2010, concibiendo precisamente las antologías como *lieux de mémoires* transatlánticos. Es necesario hacer hincapié en la conexión entre este marco transnacional y este género abierto, intentando reflexionar sobre las consecuencias historiográficas y espaciales, gracias también a las herramientas teóricas que los estudios sobre la memoria cultural han ido ofreciendo desde la experiencia de los *Annales*. Como Bourdieu, entre otros, ha sugerido, me parece que las antologías participan en la llamada *revolución documental*, aunque la transformación más importante es la que Le Goff destaca, es decir, la que se genera cuando el documento se convierte en monumento.

El documento no es inocuo. Es el resultado ante todo de un montaje, consciente o inconsciente, de la historia, de la época, de la sociedad que lo han producido, pero también de las épocas ulteriores durante las cuales ha continuado viviendo, acaso olvidado, durante las cuales ha continuado siendo manipulado, a pesar del silencio [...] El documento es monumento. Es el resultado del esfuerzo cumplido por las sociedades históricas por imponer al futuro —queriendo o no queriéndolo— aquella imagen dada de sí mismas. [...] cualquier documento es al mismo tiempo verdadero —comprendidos, y tal vez ante todo, los falsos— y falso, porque un monumento es, en primer lugar, un disfraz, una apariencia engañosa, un montaje. Es preciso ante todo desmontar, demoler ese montaje, desestructurar esa construcción y analizar las condiciones en las que han sido producidos esos documentos-monumentos. (Le Goff 2001: 238-239; 1978: 46, citado en Ceserani 2014)

Esta reflexión se puede aplicar a la antología y a su rol en la historia literaria y en la formación del canon. La perspectiva transnacional se debe a la traducción, que nos permite ir más allá de la idea usual de lugar de la memoria como la definió Pierre Nora, es decir, más allá de la construcción de un repertorio cultural relacionado con una concreta identidad nacional. En este sentido, se puede hablar de antologías de poesía en traducción como *lieu de mémoire* transatlántico.³ De hecho, como Kittel sostuvo:

francés, Ruiz Casanova postula la antología como género, o *plurigénero*, en cuanto texto de textos, con independencia incluso de formas (cfr. Ruiz Casanova 2001: 50).

³ En la dialéctica entre historia y memoria, la noción acuñada por Nora, *lieu de mémoire*, recupera e incluso supera esta dicotomía al presentarse en una posición intermedia que bascula entre los dos términos para dirigirse hacia la representación y la interpretación de los modos en que la memoria refleja la cultura. Para informaciones mayores y más generales, se recomienda la introducción de Astrid Erll al libro *Cultural Memory Studies* (2008) editado por la propia inves-

Anthologies of translated literature are very special media of interliterary contact and transfer, which may perform entirely different cultural tasks from anthologies of indigenous literature: they may have been designed primarily to promote an interest in the source literature(s); they may significantly contribute to their 'synecdochic' presentation and implicit interpretation; they may be intended to provide new impulses to the target literature, for instance by furnishing qualities that the anthologist perceives to be missing from it; they may even help to promote the emancipation of indigenous literature from less desirable cultural influences. (Kittel 1995: xv-xvi)

Por un lado, el estudio de las antologías, precisamente por su carácter representativo y ejemplar, nos permite recrear un marco colectivo donde en términos diacrónicos se insertan y se mueven varios elementos, informaciones, nombres, poesías, temas, movimientos y generaciones poéticas, que proyectan la imagen de la literatura de partida. Por otro lado, es útil subrayar las elecciones del mediador —sea traductor y/o antólogo y/o poeta— y la recepción en el público de llegada, certificando los posibles modelos de imitación y de canonización. En el caso de la antología poética, se puede dar la vuelta a esta pareja de términos y hablar, sin temor a equivocarse, de *poética de la antología*, la cual tiene que ser estudiada en su conjunto de opciones estéticas, teóricas, literarias y políticas. Si se tiende a considerar la poética que subyace al proceso de formación e ilustración de la antología, no se puede excluir de este análisis el reconocimiento de la autoría de su *deus ex machina*, el antólogo en su proceso de lectura, relectura y reescritura. Ruiz Casanova concibe esta dinámica y su concreción en el objeto antológico como conjunto de «rasgos estilísticos» del propio antólogo (Ruiz Casanova 2007: 22), que —en tanto autor y lector a la vez— oscila entre pasado y presente al descifrar la tradición y al ofrecer una lectura *en potencial*.

Ahora, nos podemos preguntar: ¿Por qué en historia del arte se reconoce la autoridad de un artista que ha hecho, por ejemplo y para simplificar, un *collage* o un *décollage*? ¿Por qué el mismo principio no funciona, o simplemente no vale, en la historia literaria?

Tanto la antología como la traducción históricamente han sido consideradas como productos discursivos de segundo grado, al justificar esta creencia

tigadora alemana y por Ansgar Nünning; en este libro, véase para conocimientos más detallados sobre el concepto de *lieu de mémoire* y sobre su recorrido desde la antigüedad, el ensayo de Pim Den Boer, *Loci memoriae – Lieux de mémoire* (19-25), donde se sugiere el uso de este concepto en una perspectiva transnacional.

por una pre-asumida falta de *auctoritas* de sus creadores. Por lo que concierne a las antologías en traducción, además, se añade un factor espacial aún más pronunciado que sacude y pone en cuestión el concepto de historiografía nacional. Si Sánchez Robayna acertó al definir las antologías como mapas (Ruiz Casanova 2007: 24) y Ruiz Casanova al compararlas a la representación cartográfica, sería necesario plantear la oportunidad de reflexionar sobre una historia de las antologías como una cartografía literaria más compleja. A los solapamientos y los cruces espacio-temporales entre ellas habría que añadir los movimientos y tránsitos causados por la traducción que rehuye la inmovilidad de las fronteras políticas, al apostar por su inevitable circulación.

En las siguientes páginas, se intentarán mostrar dos casos de antologías y de antólogos-poetas-traductores que se volcaron en los procesos antológicos y traductológicos de selección y transferencia textual y cultural. El objetivo es exaltar su imagen como mediadores interculturales y colocarlos dentro de una red literaria internacional. Con el fin de aclarar estas intenciones, parece oportuno trasladar las palabras de Anthony Pym sobre esta cuestión:

First, my argument is not simply based on the fact that many translators of poetry were and remain original poets, nor that most original poets have also at one time or another translated poetry. [...] My argument is that the imbrication of translational and auctorial activities can only have an impact on literary history when translating poets. [...] (Pym 1995: 267)

Por esta razón, se intentará enfatizar el rol de los traductores como agentes literarios que se mueven en este paisaje cultural transatlántico y hacer hincapié en las actividades que regulan y facilitan la selección, circulación y recepción de la poesía italiana entre España y Argentina.

* * *

En primer lugar, hay que destacar que hasta entrados en los años 50 del pasado siglo, la poesía italiana contemporánea no llegó a circular de forma masiva, sino puntualmente en algunas revistas y en algunas publicaciones esporádicas tanto en España como en Argentina. Así fue aparte de algunas raras excepciones —Ungaretti, o algún novelista como Pirandello, por ejemplo—, y esto se debe a la dificultad de la nueva literatura italiana y de sus propuestas para imponerse fuera de sus confines geográficos.

Esta tendencia tiene una confirmación en otra excepción: la difusión del movimiento futurista, de su poética y de las creaciones de sus componentes, especialmente de Marinetti. Desde la experiencia de esta primera vanguardia,

empieza el camino en el siglo xx de la *Antología de la poesía italiana*, publicada en Madrid, en 1959, por Ediciones Guadarrama. Es una antología que ha sido poco estudiada en profundidad a pesar del impacto que causó y, a continuación, se intentará explicitar. Sus autores fueron dos escritores, traductores y críticos con dos trayectorias relativamente alejadas, especialmente políticamente. Cabe detenerse rápidamente en las biografías de ambos, ya que a pesar de jugar un papel importante en la conformación de la historia literaria española, quedaron muy marginalizados hasta los últimos años, especialmente Vintilă Horia.

El caso de Vintilă Horia es muy emblemático. Es un autor de origen rumano hoy en día casi olvidado, un escritor muy culto arraigado a una identidad y pertenencia transeuropea, políglota, desde su propia definición «apólido exiliado» (Esparza 2013).⁴ Ganó el premio Goncourt en 1960, que no recogió por haber sido acusado de ser filofascista, a pesar del interés de Sartre hacia su trabajo. La historia de esta obra, *Dieu est né en l'exile*, explicita parcialmente la trayectoria biográfica del autor rumano junto a la del protagonista. Es un diario ficcional que un verosímil Ovidio mantiene a lo largo de su exilio en Tomis, actual Costanza, en la costa del Mar Negro. Un tema fundamental del libro, que resulta útil incluso para el análisis de la antología en cuestión, es la entrada y progresivo asentamiento del cristianismo, punto de partida esencial del autor para entender el camino de la civilización occidental y la consecuente puesta en crisis del Imperio Romano.

Vintilă Horia en su largo manual-tratado de 1976 nos aclara algo más sobre su idea de literatura. Él piensa en la literatura como epistemología de las epistemologías, complementaria y coaguladora de las otras disciplinas. «Literatura, por consiguiente, como técnica de conocimiento, pero no como ciencia literaria; literatura como *contemporaneidad*, evidente unas veces, otras veces empujando y provocando actitudes científicas o filosóficas de la misma envergadura y actualidad» (Horia 1976: 14). En la estela de Guéron, se acerca a una

⁴ La bibliografía en castellano respecto a la vida y la obra de Vintilă Horia refleja la precariedad del juicio crítico sobre este autor y la dificultad de tratarlo. Largos y puntuales excursos se encuentran en revistas, por ejemplo, de inspiración católica, como ARBIL, que revalida la visión conservadora del autor rumano por parte de una crítica militante. En otros casos, de ámbito académico, como puede ser la tesis doctoral defendida por Raluca Ciortea en la Universidad de Extremadura en 2012, se tiende a esquivar una lectura y un juicio que toque de cerca la poética del autor en sus facetas más ideológicas y políticas. Finalmente, la fuente que mantiene una cierta distancia y muestra una interpretación de los acontecimientos parece ser la entrada de Wikipedia sobre el escritor en las diferentes versiones ofrecidas según las lenguas. He tenido en cuenta las diferentes fuentes y he intentado decantarme por la interpretación más ajustada y concordante con los hechos.

visión histórico-metafísica del mundo, porque «la literatura de nuestro siglo es una literatura de fin de ciclo» (Horia 1976: 13).

Después de estudiar Derecho en Rumanía, Horia fue agregado de prensa y diplomático en Viena y Roma. Se aprovechó de estas estancias en Austria e Italia para terminar una licenciatura en Letras en Francia. En este periodo, Horia pudo moverse fácilmente entre estos países, gracias también a los contactos con uno de sus maestros, el filósofo de derechas Nichifor Crainic, que fue Ministro de Propaganda en el gobierno autoritario del rey Carol II —dirigido por Ion Antonescu—y, simultáneamente, una figura de liderazgo pro-fascista en la agitación política de la década de 1930, al profesar su abierto apoyo y admiración a Mussolini e Hitler.

Con el reposicionamiento de Rumanía con los Aliados en 1944, Horia fue hecho prisionero en Viena por las autoridades nazis, fue internado y confinado en Brückenberg y Kummhübel en Silesia y después en Maria Pfarr en Austria. Será liberado un año más tarde por el ejército británico.

Tras el cambio del poder político en Rumanía, Vintilă Horia vivió en primer lugar en Italia. En un juicio llevado a cabo en su país a finales de los 40, Horia fue condenado *in absentia* a cadena perpetua, por facilitar la penetración de las ideas fascistas. Por esta razón, en 1948, Horia se trasladó a Argentina, donde, entre varios empleos desempeñados, fue profesor en la Universidad de Buenos Aires como lector de rumano. Después de marzo de 1953, vivió en España, donde se convirtió en un intelectual cercano a los ambientes franquistas y en profesor de la Complutense y de la Universidad de Alcalá de Henares.

En 1959, la fecha de la antología, Horia era bastante conocido en España. En este libro, parece querer presentar no solo la literatura italiana contemporánea, sino también un modelo cultural, tal vez porque estaba directamente relacionado con algo que él sentía como una deuda personal. En su prólogo se refiere a varias cuestiones, de las que hace falta destacar especialmente algunas.

Por un lado, se exalta el futurismo como movimiento europeo, que sacó de su aislamiento a la cultura italiana, ofreciendo nuevos mitos de ímpetu «violento y patriótico» contrapuestos a los símbolos morales usados por los *poètes maudits*. Una consecuencia de esta posición es la puesta en evidencia de la función mesiánica del poeta —como ejemplo se pone a Ungaretti, del que Horia había traducido, justo un año antes, en 1958, *Il dolore*— y de la búsqueda del hombre frente a Dios. El autor de origen rumano, al recuperar un ensayo

de Mario Luzi⁵, efectivamente coteja en la poesía italiana una ascendencia que procede de Petrarca y no de Dante, fenómeno que extiende a toda la poesía moderna europea, a la que él tacha de carente de la coralidad, la fe y la esperanza de Dante. Por otro lado, este petrarquismo tiene como extrema consecuencia la evolución hacia un *realismo totalmente italiano*:

Es evidente que la literatura italiana de hoy, aún si la podemos tachar de petrarquista en su afán mínimo hacia las cosas pasajeras, en su retorno a un eterno realismo, típico del genio italiano, es evidente que esta literatura se reveló como la mejor forma de expresión del hombre contemporáneo. El realismo italiano es mediterráneo, solar, y basta abrir una novela cualquiera para encontrarse en una realidad no muy lejana a la de la *Odisea*, de la *Divina Comedia*, y, claro está, de la del *Canzoniere* de Petrarca. Se trata aquí de un realismo que recuerda el otro realismo, el filosófico. (Horia 1959: 26)

Por esta razón, se da espacio, por ejemplo, a Saba leído en su «progresismo escatológico», y a autores de menor envergadura, pero muy cercanos en la sensibilidad y a la experiencia de Horia. Es el caso del católico optimista Betocchi —«Quizás Betocchi es el poeta representativo de la nueva Italia, popular y cristiana, tal como la habían soñado los románticos y como el futurismo no lo ha sabido realizar» (Horia 1959: 37)— o Nardini, que cierra la antología y al que se dedica un largo comentario a su obra de 1951, *La terra di Nod*, una historia global sobre el camino de la humanidad hacia el cristianismo. Con este aspecto, además, Horia concluye su introducción, lo que hace pensar en una cierta contigüidad y sistematicidad de pensamiento:

Ningún poeta italiano de nuestro siglo ha caído en el error de encerrarse en un bloque de hielo, por respecto al pasado, cualquiera que éste fuese, laico o religioso. Ningún poeta católico italiano, como sucede en otros países, es poeta por ser católico, sino católico por ser poeta. [...] Si muchos han encontrado a Dios, esto fue una suerte, no el fruto de una decisión. (Horia 1959: 45)

Esta visión procede por un lado de su formación e ideología conservadora, por otro de su periodo italiano y su estrecho contacto con el ambiente cultural de Florencia y, especialmente, con Giovanni Papini, que fundó y dirigió junto

⁵ El ensayo en cuestión se titula *L'inferno e il limbo* (1949). Mario Luzi es uno de los mayores poetas italianos del siglo xx. Crecido en la senda del hermetismo florentino, el cristianismo ocupa una posición esencial en su obra, que no se resuelve en una adhesión absolutamente dogmática, sino que a lo largo de su recorrido poético se fue reformulando en clave laico-humanista. «Sembra paradossale che in un paese cattolico un poeta cattolico non piaccia per la sua visione del mondo», ajena al entorno de personas que normalmente suelen leer poesía y a su sensibilidad nihilista. Luzi reconoce esta aporía entres sus contemporáneos y contrapone a la nada la fe, «fede creaturale, mai astratta, una fede negli uomini» (Manacorda 2004: 287).

a Soffici en 1913 la revista *Lacerba*, de referencia para los futuristas.⁶ Si el autor rumano abre la antología con los futuristas de *Lacerba*, la cierra con un grupo más reciente, el que pertenece a la revista *Frontespizio*, fundada en 1929 y de inspiración religiosa, que en 1938 con su manifiesto *Letteratura come vita* marcará el paso hacia el respaldo al régimen fascista, alejando a la parte del grupo más europeísta y de izquierda, encabezado por Carlo Bo. El grupo de autores de inspiración más conservadora, de los que algunos fueron recogidos en la antología⁷, pertenece al círculo cercano a Papini. Por otro lado, esta afiliación refleja la distancia con respecto a otra revista afincada en Florencia, *Solaria*, muy próxima al grupo de los denominados *herméticos*. De hecho, por ejemplo, en la antología se presta poca atención a Montale, cuya poesía se define como expresión del «terror de[] borracho», surgido del descubrimiento de la nada que se materializa en la indiferencia de la vida cotidiana, como se lee en la famosa *Forse un mattino andando in un'aria di vetro* (Horia 1959: 27).

Horia muestra un profundo conocimiento de la cultura literaria italiana, que se nota en el manejo de la bibliografía, pero, al mismo tiempo, una profunda parcialidad ideológica y poética. Este posicionamiento afectará al reconocimiento historiográfico tanto de Horia como de Papini. Solo en la última década hay una revisión en este sentido de los papeles que jugaron en los diferentes sistemas literarios en que se movieron. Es curioso observar cómo el éxito de Papini fuera de las fronteras nacionales se debe también a Horia que, en 1963, sacará una monografía en francés sobre Papini, el maestro que le ayudó incluso con unas cartas de referencia a emigrar en 1948 a Argentina, para huir de las dificultades económicas e ideológicas europeas e italianas. El propio Papini debe mucha de su fortuna extranacional a su recepción en Argentina y a la apreciación que Borges le tenía, hasta el punto de incluirlo en la famosa *Antología de la literatura fantástica*, género poco practicado y minusvalorado en Italia hasta entrados los ochenta.⁸

⁶ Y añade: «La historia, igual que la poesía italiana moderna, desde el futurismo hacia el fascismo, reflejó cada año, con cada obra poética y con cada acontecimiento, el mismo espíritu no conformista. Italia se negó a injertarse en la vida moderna de Occidente por el intermedio del liberalismo y de sus sucedáneos espirituales» (Horia 1959: 15).

⁷ Horia estrecha relaciones con algunos de ellos, como Nardini, al colaborar en algunas revistas —*L'Ultima* e *Il Perseo*, de la que Nardini es también el fundador— cercanas a los círculos más próximos a Papini.

⁸ A pesar de que no hayan faltado autores que han practicado con éxito este género en la literatura italiana, solamente a lo largo de los años 80 se empieza a alimentar el debate y el reconocimiento de la crítica, gracias a la aportación de Italo Calvino en su *Racconti fantastici dell'Ottocento* (1983) y las siguientes respuestas de Ghidetti y Lattarulo en *Notturmo italiano* (1985) y de D'Arcangelo e Gianfranceschi en *Enciclopedia fantastica italiana* (1993).

Hay que poner de relieve un último punto para subrayar el uso conflictivo del término «realismo», ya abordado anteriormente, su entendimiento y su puesta en práctica tanto por parte de Vintilă Horia como por el otro autor de la antología, el joven escritor, por aquel entonces, Jesús López Pacheco. Si el autor rumano remite mucho de manera contradictoria a este concepto, al identificar —a modo de ejemplo— Saba con un realismo que renueva la tradición, a pesar de su tormento de «poeta bíblico» (Horia 1959: 26); López Pacheco pertenece a aquella «generación del medio siglo» (Rodríguez Puértolas 1979: 190) que ejerce una oposición más o menos activa y evidente al régimen franquista. En 1957, publicará *Central eléctrica*, que retrata un episodio de lucha de clase bajo la represión franquista. Ganará el Premio Nadal, a pesar de su vinculación ideológica con la izquierda, hecho que a nivel literario se vuelve evidente en su adhesión al «realismo socialista». En la *Historia social de la literatura española*, Puértolas aclara al respecto que era «grande la confusión teórica» y existía una oscilación entre un realismo crítico, estético y socialista (Rodríguez Puértolas 1979: 202).

Esta confusión y dicotomía en la antología se demuestra, por un lado, a través de la postura mantenida por Vintilă Horia cuando emite un juicio moral y literario totalmente distorsionado sobre Pavese. En su prólogo, define al escritor piamontés como un desesperado que pesquiza a Dios sin realmente buscarlo, un «hombre metafísico, situado por encima de cualquier realismo o neorrealismo», cuyo «antirrealismo brota de su obra entera, en la que hay un solo personaje: el autor que cuenta en su vida» (Horia 1959: 41).

Este tambaleo en relación con el realismo, por otro lado, lleva a López Pacheco a unas determinadas elecciones sobre la traducción, que explicita en su *Nota* final. Según el autor español, la dificultad de traducir la poesía moderna se debe a su ruptura de los «moldes formales» y a su proporcional aumento de combinaciones rítmicas y métricas. «De aquí nace la posibilidad de traducir poesía con una fidelidad al contenido mayor a la que se solía tener hasta el siglo pasado» (López Pacheco 1959: 252).

Lo que Pacheco tenía claro era el ser pionero en esta amplia muestra de poesía italiana. Una edición que circuló mucho y atravesó las conciencias de las nuevas generaciones de lectores y jóvenes escritores españoles. Una evidencia de esto son las reflexiones del escritor Giménez-Frontín sobre la circulación de Pavese en España, que se extendió «sobre todo en los círculos de escritores estéticamente afines a la estética realista entonces propiciada por los intelectuales comunistas». Asimismo, con respecto al juicio expresado por Horia, añade: «Y años después no resultaba fácil, incluso poniendo empeño

en ello, ignorar sus planteamientos críticos» (Giménez-Frontín 2008). Hubo que esperar a la publicación de la versión de 1962 de *Veinte poemas* de Agustín Goytisolo para desenmascarar el prejuicio ideológico hacia Pavese y poner de relieve la revolución «realista civil y crítica» (Goytisolo 1962: 15; Giménez-Frontín 2008) que estaba aportando a la poesía italiana, y no solamente a ella.

No hay que olvidar que en 1956 Vintilă Horia había creado la primera agencia literaria del mundo hispánico, ACER, heredada por la que actualmente es la mayor agente literaria, Carmen Balcells, que al principio de su carrera trabajó con él.⁹

* * *

Siendo ésta la situación en España, en esta misma época alrededor de algunas revistas y de algunas editoriales, muchas de ellas fundadas por intelectuales españoles que emigraron después de la Guerra Civil, se formó «a group of cultural agents who have promoted literary translational efforts, for example the groups of *Sur*, *Poesía Buenos Aires*, *Diario de Poesía*, and *Centro Editor de América Latina*» (Bradford 2005).

Sur, por ejemplo, apostó especialmente por la traducción, entendida ante todo «como una operación centrípeta» (Gramuglio 2004: 116), es decir, se consideraba un medio particularmente adecuado para introducir de forma dinámica a los nuevos escritores extranjeros dentro de la literatura argentina, percibida como incompleta y necesitada de una actualización temática y de nuevas soluciones formales. Además, el hecho de que la mayoría de los traductores fueran escritores reconocidos, añade un plus de valor a esta estrategia cultural, que incluso modificó los hábitos de traducción en el campo editorial, que fueron adoptados, entre otros, por Losada y Sudamericana (véase Gramuglio 2004: 112-119; Willson 2004).

Grandes traductores de la primera mitad del siglo xx, como Jorge Luis Borges, Enrique Pezzoni, Silvina Ocampo, Raúl Aguirre y Alberto Girri establecieron una tradición de poetas-traductores que promovieron esta segunda

⁹ En una entrevista a *El País Semanal* del 11 de marzo de 2011, Juan Cruz le pregunta por sus estrenos como agente literaria. Al contestar, Carmen Balcells remite a su relación con Vintilă Horia: «Buenísima. Yo le admiraba muchísimo. La cosa que más he admirado desde la más tierna infancia es la gente culta. Y eso me pasaba con Vintilă Horia, qué hombre tan culto. Pero él dejó la agencia, se fue a Francia porque le dieron el Premio Goncourt, al que tuvo que renunciar por colaboracionista. Entonces, él me quiso vender la agencia por 100.000 pesetas, que yo no tenía. Así que me establecí por mi cuenta. Quitó el membrete de la agencia que yo representaba en Barcelona y puse mi nombre. Carmen Balcells. Ahí empezó todo».

actividad, al incorporar y al considerar sus traducciones como parte de sus propias obras.

La primera antología, fechada en 1956, sobre la *Poesía Contemporánea italiana* es la editada por Alberto Girri y Carlos Viola Soto, en la editorial Rai-gal. Hasta aquel momento, en general, habían aparecido muy pocas traducciones esparcidas en algunas revistas. En *Sur*, normalmente se privilegió la relación con la literatura inglesa, estadounidense y francesa, pero no faltaron algunas apariciones italianas, con algunos monográficos específicos, como aquel dedicado a las *Letras italianas* (n. 225, nov.-dic. 1953). Las apariciones más frecuentes en cuanto a nombres fueron las de Quasimodo¹⁰ y Pavese. En el caso de Pavese no hubo ningún desentendimiento ideológico y se publicó, por ejemplo en este número, el texto *Poesía es libertad*.

Excepto Ungaretti —que tenía una tradición que se remontaba a los años 30 en Argentina— no había muchos otros ejemplos de publicaciones de poesía italiana previos a esta antología. El modelo, tanto en la arquitectura del libro antológico como en su desarrollo traductológico, hay que conectarlo con otros modelos de antología y traducción llegados a Argentina. Por razones de afinidades electivas al grupo *Sur* y a los dos autores de la antología italiana, esos modelos proceden de la literatura inglesa y norteamericana.¹¹

La estructura de la antología de la poesía italiana es muy parecida a otras de las que Girri se encargó: en la misma editorial Raigal —llevada, por cierto, por otro poeta, Vicente Barbieri, ligado al grupo *Sur*— se imprimió y publicó *Poesía Norteamericana Contemporánea*, junto a William Shand. El formato es parecido en la estructura: una breve introducción, una selección reducida de los autores y de sus poesías, una descripción básica de los mismos a través de una breve presentación bio-bibliográfica. Sin embargo, el factor más importante es el modelo de traducción presentado en esta antología, la influencia que tuvo en la manera de traducir y en la poética de Alberto Girri.

Pablo Anadón, al discutir sobre los modos de traducir versos en la literatura argentina, añade:

Vayamos a una tercera razón: esto es, la elección del verso libre por una pre-dilección previa del eventual poeta-traductor, por concordancia con su propia

¹⁰ No se olvide que el propio Carlos Viola Soto había colaborado en diferentes traducciones, por ejemplo en la colección *Poetas* llevada por Aldo Pellegrini, o por la editorial *Sur*, donde había publicado y editado en 1959, con diferentes traductores, la *Obra Completa* de Salvatore Quasimodo.

¹¹ Sobre la relación de Girri como traductor de poesía en lengua inglesa, sus conexiones con el grupo *Sur* y los nuevos modelos de circulación de poesía, es interesante la aportación de Gerardo Jorge (2010).

poética. Tal es el caso, localmente emblemático y de gran influencia, de las versiones de Alberto Girri. Pasando por alto las traducciones de poesía italiana del siglo XX, realizadas en colaboración con Carlos Viola Soto, que además de evidenciar problemas de conocimiento de la lengua, muestran una excesiva incongruencia entre el estilo de la traducción y el de los textos originales, vale la pena detenerse en sus traslaciones de la poesía norteamericana contemporánea. (Anadón 2009)¹²

En realidad, los resultados no son totalmente coincidentes entre las dos antologías. De todas formas, es cierto que trataron de mantener este verso libre, cuya prueba mejor en el caso de la poesía italiana se puede hallar tal vez en las versiones de los poemas de Montale. Girri no siguió trabajando con la poesía italiana, pero, a pesar de esto, mantuvo su admiración por el poeta ligur. Tanto Soto como Girri tradujeron mucho del inglés, el mismo aserto se puede aplicar al Montale traductor. Las afinidades electivas, sobre todo entre Montale y Girri, parecen seguir algunas líneas poéticas similares: una en particular llegaba hasta Eliot. En 1950, en su *Invito a T. S. Eliot*, Montale declara su apreciación por la musicalidad de su poesía y por la manera en la que el poeta americano «tenta di investire musicalmente l'atto dell'ispirazione» (Livorni 2004: 475). Montale manifestó su admiración por esta musicalidad, un *trait d'union* entre términos rebuscados y cotidianos que ayuda a expresar la singularidad irrepetible de la experiencia y la iluminación de los objetos en relación con esta emoción. Esta convergencia con la poesía de Eliot es más evidente desde los años 20-30 —en 1929, en la revista *Solaria* aparece la traducción de *Song for Simeon*— hasta los 50. Montale revisará el texto de esta primera traducción a lo largo de su trayectoria poética, lo que muestra los puntos de contacto y las divergencias, que constantemente fueron aumentando, sobre todo en relación

¹² Pablo Anadón —aparte de esta tercera vía por la que propende— enuncia las otras dos causas que empujan a los traductores de poesía hacia la elección «versolibrista»: por un lado, por la falsa apariencia de facilidad, falsa precisamente porque es fácil caer en una prosa que no refleje «la amalgama rítmica que las sílabas y los acentos proporcionan de por sí»; por otro lado, por una cuestión histórico-literaria que tiende a asociar la expresión y el uso del verso libre al concepto de poesía moderna. En el uso del verso libre por parte de Alberto Girri, Anadón hace referencia a otra antología de poesía norteamericana, la editada junto a Enrique Luis Revol, *Cosmopolitismo y disensión. Antología de la poesía norteamericana actual*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1969. En su *Introducción*, que se puede aplicar también a sus otras antologías en traducción, Girri afirma: «Sin exagerar lo literal, pero tampoco evitándolo sistemáticamente, hemos buscado la solución menos brillante aunque quizás la más honesta: dar una aproximación al pensamiento poético de cada autor, su tipo de lenguaje e imágenes, lo mismo que algunas modalidades en la estructura de los poemas, a pesar de que los resultados corran el riesgo de ser calificados de impersonales, y aun de sombras de las composiciones traducidas» (Girri 1969: 12-13; Anadón 2009).

con el papel ético que la poesía tenía que desempeñar.¹³ En una entrevista de 1956, Montale enlaza esta dialéctica de la diferencia a la evolución de su manera de traducir la poesía de Eliot: «Ho fatto versioni infedeli, semilettari o letterali, a seconda dei casi e delle possibilità» (Livorni 2004: 476, nota 11).

Alberto Girri fue un poeta sistemático que consideró sus traducciones como parte de su poesía. En sus antologías personales, incluso en las últimas publicadas de forma póstuma, incluyó a sus poetas preferidos. En su gama, entre unos cuantos poetas, los más representados son Stearns Eliot, Williams Carlos Williams, Wallace Stevens y Eugenio Montale.¹⁴ El crítico argentino Monteleone sostiene que el primer período de la poesía de Girri termina en 1962, con *Elegías Italianas* (Monteleone 2004: 341). En este período, que comienza en 1946 con *Playa sola*, tanto las lecturas como las re-creaciones de Montale y Eliot interfieren con la poética de Girri.

De hecho, su poesía, por un lado, despoja al sujeto de su humanismo a través de los propios recursos de la lírica y de una palabra «de vidrio», para expresarlo a la manera de Montale. Por otro lado, su transfiguración aspira a una promesa de realidad mediante un nuevo vínculo con las cosas.¹⁵ En *Arte poética*, incluida en *La penitencia y el mérito* (1957), se aclaran las directrices poéticas que dominan este primer periodo:

Un elemento de controversia
que nos lleve a lo paradójal
tras cada línea, cada pausa;
la ambigüedad a expensas de la convención.

Una premisa constante, la duda,
indagando en la realidad,
buscándola fuera de contexto;
la materia a expensas del lenguaje.

Una síntesis intransferible y bella
con ánimos, bestias, escrituras,

¹³ Como bien subraya Livorni, es una cuestión de *Belief*, de concepción de la poesía, más laica en el caso de Montale, más fideística en Eliot. Esta disformidad de carácter ético no afecta directamente a la apreciación por parte del poeta italiano de los medios estilísticos de su colega americano, aunque le llevará a expedir de manera demasiado rápida su «famoso correlativo oggettivo» como algo que ha existido siempre en la expresión poética (Véase Livorni 2004: 473-475) y que, por otra parte, está presente en la poesía de Montale.

¹⁴ Me refiero a los *Poemas selectos*, publicados en 2010, cuya edición es a nombre de Jorge Monteleone. La última parte, muy consistente, recupera sus *versiones*, las de Eliot, William Carlos Williams, Wallace Stevens, Montale, Gerald Manley Hopkins, Robert Graves y otros tantos, hasta llegar a los poetas japoneses Hagiwara Sakutaro y Kusano Shimpei.

profanados sub especie aeternatis;
la imagería a expensas de los tormentos.

Una teología creadora de objetos
que se negarán a ser hostiles a Dios. (Girri 2010: 47)

En la antología de poesía italiana, la introducción recupera un breve ensayo sobre la poesía italiana de Geno Pampaloni, ya aparecido en el número 225 de la revista *Sur*. Según el análisis de Pampaloni que abre la vía a la compilación antológica, Montale había sido el poeta favorito entre los nuevos poetas italianos, poniendo en evidencia el doble significado de su hermetismo: «autonomía ante la vida de su momento, desolación de los hombres a una realidad hostil, indescifrable en sus símbolos fascinantes y oscuros. Toda la poesía posterior se desarrolla siguiendo esta línea» (Pampaloni 1956: 14).

La prosecución inicial de esta línea en Argentina se debe al legado de Girri, como me comentó en una entrevista que me concedió en 2010 el recién fallecido poeta, Horacio Armani. Armani hace referencia a Girri, a su lectura, pero sobre todo a su recomendación para que fuera a visitar a Montale, durante su viaje a Milán en 1970. Como cuenta de forma resumida en la contracubierta de sus *Ímagenes de Eugenio Montale*, su encuentro se realizó cuando

[...] iba a romper un largo silencio creativo: se hallaba ante la inminencia de la publicación de su cuarto libro de poemas que llevaría como título *Satura*. En tal oportunidad, Montale cedió al poeta argentino las pruebas de imprenta de esa obra y le concedió una entrevista que se publicó el 10 de enero de 1971 en el diario *La Nación* de Buenos Aires. A fines de este mismo año, Armani preparó la primera antología del creador italiano en lengua castellana que apareció en la colección *Los Poetas* dirigida por Aldo Pellegrini en la editorial Fabril. (Véase también Armani 2002: 101-106)

Fue un encargo que le llevará a ser uno de los más importantes traductores de poesía italiana en lengua española. Este estatus está confirmado por la presencia transatlántica de sus traducciones, como en el caso de su última antología de poesía italiana contemporánea editada por la UNESCO en 1994 en España y sucesivamente, en 1997 en Argentina.¹⁶

¹⁵ En el quinto poema que pertenece a su *Elegía secreta* –una breve serie de poesías contenidas en el libro *La condición necesaria* (1960)– Girri resume esta personal poética de las cosas: «Promesa/ de acercarme/ y unirme a las cosas/ tal como son, / de aceptar los azotes/ y ser de los mansos/ que heredarán la tierra,/ e insensatez/ de seguir retorciéndome/ en la confusión,/ en el escándalo/ de cantarme/ y agrardarme a mí mismo» (Girri 2010: 57-58).

¹⁶ En 1991, Armani recibe en Roma el Premio Internazionale Eugenio Montale, otorgado al mejor traductor extranjero. Su *Antología de Poesía Italiana Contemporánea* en Málaga, editada por Litoral y Ediciones Unesco, será publicada posteriormente por Losada en Buenos Aires, en 1997.

* * *

Con los dos casos presentados a lo largo de este ensayo, se han intentado ofrecer dos formas de aproximarse a las antologías en traducción para mostrar la estrecha relación entre la importancia de la autoría de los antólogos y la autoridad del libro-palimpsesto antológico. A través de esta conexión, se ha observado como las poéticas de las antologías en traducción mueven hilos políticos, sociales y estéticos en un contexto internacional que rompe y relea las fronteras nacionales de la historiografía literaria. En el centro interliterario transatlántico se destacan las diferencias y los vaivenes, las aceleraciones y los retrasos que se pueden delinear entre dos sistemas literarios como el español y el argentino. En este enclave, se llega incluso a formar una red de reciprocidades que, por un lado, fomenta la participación mutua en la circulación literaria y, por otro lado, abre nuevas vías de interpretación y diálogo más allá de las fronteras del español como lengua.

BIBLIOGRAFÍA

- ANADÓN, P. (2009). «Diario del traductor. Venturas y desventuras de la traducción poética». *Clarín. Revista de Nueva Literatura*. URL: <http://www.revistaclarin.com/1258/diario-del-traductor-venturas-y-desventuras-de-la-traducccion-poetica/> (26 Octubre 2013)
- ARMANI, H. (2002). *Ímagenes de Eugenio Montale*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- BERNHEIMER, Ch. (1995). *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*. Baltimore: The Johns Hopkins UP.
- BLANCO GARCÍA, T. (ed.) (2008). *Repertorio bibliográfico de las relaciones entre las literaturas argentinas e italiana*. Córdoba, Argentina: La edición del copista.
- BRADFORD, L. R. (2005). «Self-Imaging of the Argentine Literary Translator». *Interletras*, 1.2. URL: http://www.unigran.br/interletras/ed_anteriores/n2/arquivos/lisa.pdf (26 Octubre 2013)
- BRADFORD, L. R. (2009). «The agency of the poets and the impact of their translations: *Sur*, *Poesía Buenos Aires*, and *Diario de Poesía* as aesthetic arenas for twentieth-century Argentine letters». En MILTON, J. y BANDIA, P. (eds.). *Agents of Translation*. Amsterdam - Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, pp. 229-256.

- CABELLO, A.; CARRERA, M.; GUARAGLIA, M.; LÓPEZ-TERRA, F.; MARTÍNEZ-GÁLVEZ, C. (eds.) (2011). *En los márgenes del canon. Aproximaciones a la literatura popular y de masas escrita en español (siglos XX y XXI)*. Madrid: CSIC, Los Libros de la Catarata.
- CAMPS, A. (ed.) (2009). *Italia-España en la época contemporánea: estudios críticos sobre traducción y recepción literarias*. Berna: Peter Lang.
- CAMPS, A. (ed.) (2012). *La traducción en las relaciones italo-españolas: lengua, literatura y cultura*. Barcelona: Universitat de Barcelona, Publicacions i edicions.
- CESERANI, R. (2014). «The difference between document and monument». En VAN DEN BERGH, C.; BONCIARELLI, S.; REVERSEAU, A. (eds.). *Literature and the notion of "Document". Hybrid and Visual Paths in Western Literature of the 1930s*. Amsterdam - New York: Rodopi [en prensa].
- ESPARZA, J. J. (2013). «Maestros para pensar. Vintilă Horia». *La Gaceta*. URL: <http://www.intereconomia.com/noticias-gaceta/cultura/maestros-para-pensar-20130407> (26 Octubre 2013)
- FERRY, A. (2001). *Tradition and the traditional poem. An imaginary into Anthologies*. Stanford: Stanford UP.
- GHIGNOLI, A. (2009). *Un diálogo transpoético. Confluencias entre poesía española e italiana*. Vigo: Academia del Hispanismo.
- GIMÉNEZ-FRONTÍN, J. L. (2008). «La recepción en España de la poesía de Pavese». *AUNA. Revista de l'Aula de Poesia de Barcelona*, 4. URL: http://www.ub.edu/aulapoesiabarcelona/auna04/PAVESE_-_JLGFfrontin.pdf (26 Octubre 2013)
- GIRRI, A.; VIOLA SOTO, C. (1956). *Poesía Italiana Contemporánea*. Buenos Aires: Editorial Raigal.
- GIRRI, A. (2010). *Poemas selectos*. (selección y prólogo de Jorge Monteleone). Buenos Aires: Corregidor.
- GOYTISOLO, J. A. (1962). «Vida y poesía de Cesare Pavese». En PAVESE, C., *Veinte poemas*. (Selección, traducción y prólogo por José Agustín Goytisoló). Santander: La isla de los ratones.
- GRAMUGLIO, M. T. (2004). «Posiciones de *Sur* en el espacio literario. Una política de la cultura». En JITRIK, N.; SAÍTTA, S. (eds.). *Historia crítica de la literatura argentina*. Buenos Aires: Emecé, vol. 9, pp. 93-122.
- GUILLÉN, C. (1985). *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada (Ayer y hoy)*. Barcelona: Tusquets Editores, 2005.
- HORIA, V.; LÓPEZ PACHECO, J. (1959). *Antología de la poesía italiana*. Madrid: Ediciones Guadarrama.

- HORIA, V. (1976). *Introducción a la literatura del siglo XX (Ensayo de epistemología literaria)*. Madrid: Gredos.
- JITRIK, N.; SAÍTTA, S. (eds.) (2004). *Historia crítica de la literatura argentina. El oficio se afirma*. Vol. 9. Buenos Aires: Emecé.
- JORGE, G. (2010). «La traducción de poesía en la Argentina (1950-2010): de Alberto Girri y la revista *Sur* a los poetas de los noventa, la edición artesanal y los blogs». *Primer simposio internacional interdisciplinario Aduanas del Conocimiento. La traducción y la constitución de las disciplinas entre el Centenario y el Bicentenario*. URL: www.expoesia.com/media/Ponencia_Jorge.pdf (26 Octubre 2013)
- KITTEL, H. (ed.) (1995). *International Anthologies of Literature in Translation*. Berlin: Erich Schmidt.
- LE GOFF, J. (1978). «Documento/Monumento». *El orden de la memoria el tiempo como imaginario*. Trad. Hugo F. Bauzá. Barcelona: Paidós, 1991, pp. 227-239.
- LEFEVERE, A. (1992). *Translation, Rewriting, & the Manipulation of Literary Fame*. London: Routledge.
- LEFÈVRE, M. (2006). «Cronaca di una traduzione annunciata. L'editoria spagnola e la poesia italiana negli ultimi trent'anni». En FEBBRARO, P.; MANACORDA, G. (eds.). *Poesia 2006, Annuario*. Firenze: Castelvechi, pp. 83-112.
- LIVORNI, E. (2004). «Montale traduttore di Eliot: una questione di "Belief"». En DOLFI, A. (ed.), *Traduzione e poesia nell'Europa del Novecento*. Roma: Bulzoni, pp. 471-484.
- LÓPEZ PACHECO, J. (1959). «Nota sobre la traducción». HORIA, V.; LÓPEZ PACHECO, J. *Antología de la poesía italiana*. Madrid: Ediciones Guadarrama, pp. 249-255.
- MANACORDA, G. (2004). *La poesia italiana oggi: un'antologia critica*. Florencia: Castelvechi.
- MEYLAERTS, R. (2008). «Translators and (their) norms. Towards a sociological construction of the individual». En PYM, A.; SHLESINGER, M.; SIMEONI, D. (eds.), *Beyond descriptive translation studies: investigations in homage to Gideon Toury*. Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins, pp. 91-102.
- MONTELEONE, J. (2004). «Figuraciones del objeto, Alberto Girri, Joaquín Giannuzzi, Hugo Padeletti, Hugo Gola». En JITRIK, N.; SAÍTTA, S. (eds.), *Historia crítica de la literatura argentina*. Buenos Aires: Emecé, vol. 9, pp. 333-372.
- MORETTI, F. (2000). «The Slaughterhouse of Literature». *Modern Language Quarterly*, 61, 1, pp. 207-227.

- MUÑIZ MUÑIZ, M^a N. (1999). «Il canone del novecento letterario italiano in Spagna». *Quaderns d'Italia*, 4-5, pp. 67-88.
- NORA, P. (1989). «Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire». *Representations*. Special Issue: Memory and Counter-Memory, 26, pp. 7-24.
- NÜNNING, A.; GYMNIICH, M.; SOMMER, R. (eds.) (2006). *Literature and Memory (Theoretical Paradigms – Genres – Functions)*. Tübingen: Francke.
- ORTEGA, J. (ed.) (2010). *Nuevos hispanismos, interdisciplinarios y transatlánticos*. Madrid: Iberoamericana Vervuert.
- PAMPALONI, G. (1956) «Prólogo». En GIRRI, A.; VIOLA SOTO, C. *Poesía Italiana Contemporánea*. Buenos Aires: Editorial Raigal, pp. 11-15.
- PAUTASSO, S; GIOVANNETTI, P. (eds) (2004). *L'antologia forma letteraria del Novecento*. Lecce: Pensa MultiMedia.
- POZUELO YVANCOS, J. M.; ARADRA SÁNCHEZ, R. M. (eds.) (2000). *Teoría del Canon y Literatura Española*. Madrid: Catedra.
- PYM, A. (1995). «Translational and Non-Translational Regimes Informing Poetry Anthologies. Lessons on Authorship from Fernando Maristany and Enrique Díez-Canedo». En KITTEL, H. (ed.), *International Anthologies of Literature in Translation*. Berlin: Erich Schmidt, pp. 251-270.
- RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, J. (coord.) (1979). En BLANCO AGUINAGA, C.; RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, J.; ZAVALA, I. M. (eds.). *Historia social de la literatura española (en lengua castellana)*, vol. III. Madrid: Editorial Castalia.
- RUIZ CASANOVA, J. F. (1998). «Introducción». *Antología Cátedra de Poesía de Letras Hispánicas*. Madrid: Cátedra, 2001, pp. 39-96.
- RUIZ CASANOVA, J. F. (2007). *Anthologos. Poética de la antología poética*. Madrid: Cátedra.
- SABIO PINILLA, J. A.; ORDÓÑEZ LÓPEZ, P. (2012). *Las antologías sobre la traducción en el ámbito peninsular. Análisis y estudio*. Berna: Peter Lang.
- TRENTINI, N. (2004) «Fra divulgazione e teoria della letteratura: le antologie tra Italia e Spagna». En DOLFI, A. (ed.), *Traduzione e poesia nell'Europa del Novecento*. Roma: Bulzoni, pp. 203-252.
- VENUTI, L. (1998). *The Scandal of Translation. Towards an Ethic of Difference*. London: Routledge.
- WILLSON, P. (2004). *La costelación del Sur. Traductores y traducciones en la literatura argentina el siglo XX*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- WILSON, P. (2004). «Página Impar: el lugar del traductor en el auge de la industria cultural». En JITRIK, N.; SAÍTTA, S. (eds.), *Historia crítica de la literatura argentina*, vol. 9. Buenos Aires: Emecé, pp. 123-142.

De Canadá al Tíbet: espacios globales del realismo mágico

De Canadá ao Tíbet: espazos globais do realismo máxico

From Canada to Tibet: global spaces of magical realism

David TABOADA CALVO
Universidade de Santiago de Compostela
davidtaboadac@gmail.com

RESUMEN

Algunos autores, como Alejo Carpentier, han reclamado el realismo mágico como un fenómeno propio de América Latina. Sin embargo, a lo largo de los años hemos visto como el realismo mágico ha sido adaptado a otras realidades, en otros continentes. Resulta necesario, pues, estudiar las diferentes literaturas emergentes que buscan continuamente un lugar para ser escuchadas, a pesar de la difícil, y a veces controvertida, tarea que entraña distinguir este género de otros con características similares.

Previamente había sido asociado al período correspondiente con el *boom* de la novela latinoamericana. En las últimas décadas el realismo mágico se ha expandido a través de las fronteras para conformarse como un fenómeno global, tanto en su forma original como a través de sus transformaciones en otras literaturas. Constituye un claro ejemplo de lo que Goethe predijo en las primeras décadas del siglo XIX, la «Weltliteratur», la circulación de la literatura en el marco global por medio de diferentes vehículos, como la traducción o los mercados globales. Su expansión transnacional está vinculada, en muchos casos, a la literatura post-colonial y constituye una forma híbrida entre modernidad y tradición, memoria e historia, un lugar en los márgenes. El presente estudio

pretende abordar en un primer lugar la cuestión sobre la expansión del género, para acto seguido intentar mostrar como un espacio geográfico determinado —y su contexto cultural y político— imprime en la creación literaria unas características variables, impidiendo la categorización rígida del realismo mágico. Hoy en día es necesario prestar atención a nuevas expresiones del realismo mágico en territorios no asimilados por la crítica, como los lugares híbridos en donde tienen lugar obras como *Ancient Sea Blue Jingfan* (2000) de Tashi Dawa o *The Invention of the World* (1977) de Jack Hodgins. El estudio de dichos lugares podría ayudarnos a entender las diferentes formas del género, una pieza integral de la «World Literature».

PALABRAS CLAVE: realismo mágico, hibridación, postcolonialismo, literaturas emergentes, memoria, literatura mundial, intercambios transnacionales

RESUMO

Algúns autores, coma Alejo Carpentier, reclamaron o realismo máxico como un fenómeno propio de América Latina. No entanto, ao longo dos anos vimos como o realismo máxico adaptouse a outras realidades, noutros continentes. Resulta necesario, pois, estudar as diferentes literaturas emerxentes que están a buscar continuamente un lugar para ser escoitadas, a pesar da difícil, e ás veces controvertida, tarefa que entraña diferenciar este xénero doutros con características similares.

Previamente asociado ao período correspondente co *boom* da novela latinoamericana, nas últimas décadas o realismo máxico expandiuse a través das fronteiras para conformarse coma un fenómeno global, tanto na súa forma orixinal como a través das súas transformacións noutras literaturas. Constitúe un claro exemplo do que Goethe predixo nas primeiras décadas do século XIX, a «Weltliteratur», a circulación da literatura no marco global por medio de diferentes vehículos, como a tradución ou os mercados globais. A súa expansión transnacional está vinculada, en moitos casos, á literatura post-colonial e constitúe unha forma híbrida entre modernidade e tradición, memoria e historia, un lugar nas marxes. O presente estudo pretende abordar en primeiro lugar a cuestión sobre a expansión do xénero para, acto seguido, tentar mostrar como un espazo xeográfico determinado —e o seu contexto cultural e político— imprime na creación literaria unhas características variables, non facendo posible a categorización ríxida do realismo máxico. Hoxe en día é necesario prestar atención a novas expresións do realismo máxico en territorios non asimilados pola crítica, como os lugares híbridos onde teñen lugar obras como *Ancient Sea Blue Jingfan* (2000) de Tashi Dawa ou *The Invention of the World* (1977) de Jack Hodgins. O estudo de ditos lugares podería axudarnos a entender as diferentes formas do xénero, unha peza integral da «World Literature».

PALABRAS-CHAVE: realismo máxico, hibridación, postcolonialismo, literaturas emerxentes, memoria, literatura mundial, intercambios transnacionais

ABSTRACT

Several authors, as Alejo Carpentier, have acclaimed magical realism as a Latin American phenomenon. However, over the years we have seen how magical realism has been adapted to other socio-historic realities, within other continents. The novel imported from Occident meets cultural traditions from territories where this genre flourishes. It is necessary to study the different emerging literatures constantly looking for a place

to be heard, despite the difficulty, and sometimes controversial, task of distinguish this genre from others with similar characteristics.

Previously associated with the «boom» period of the Latin American novel, in last decades magic realism has spread across borders to become a global phenomenon, both in its original form and transformations in other literatures. Constitutes a clear example of what Goethe predicted in the first decades of XIX century, the «Weltliteratur», the circulation of literature in the global picture through different channels, as translation or global markets. His transnational expansion is related, most of the times, to post-colonial literature and constitutes a hybridization form between modernity and tradition, memory and history, a place on the margin. This study intends to discuss firstly the question about the genre expansion and then to show how a specific geographic space —and his cultural and political context— draws in the literary creation a sort of variable features, denying the rigid categorization of magical realism. Nowadays it may be necessary to pay attention to new expressions of magic realism in territories not currency covered by the critic, as the hybrid places where Tashi Dawa's *Ancient Sea Blue Jingfan* (2000) or Jack Hodgins' *The Invention of the World* (1977) take place. The study of those places may help us to understand the different forms of the genre that is an integral piece of World Literature.

KEYWORDS: magical realism, hybridation, postcolonialism, emerging literatures, memory, world literature, transnational exchanges

1. Un mapa global del realismo mágico

Numerosos estudios han abordado la cuestión del realismo mágico desde un punto de vista etimológico, en cuanto al grado de viabilidad del término, desatendiendo en gran medida la cuestión sobre sus características y efectos en un contexto global, cambiante y diverso. Y es que el término ha ocasionado una problemática considerable para la crítica desde su acuñación en 1925 por Franz Roh, refiriéndose primeramente al arte y siendo rápidamente asimilado por la crítica literaria, asociando el término a la literatura producida por los escritores latinoamericanos, principalmente en dos épocas: la que comprende las década de 1940 y 1950, y el período asociado al *boom*. Los pintores alemanes del grupo *neue Sachlichkeit* se caracterizaban por la creación de una pintura que representaba lo imaginario o fantástico de una manera realista, racional (Galván et al. 2001: 13). El empleo de este término en literatura es posterior, y atribuido principalmente al trabajo de autores como Juan Rulfo, Miguel Ángel Asturias, Gabriel García Márquez y otros escritores relacionados con América del Sur y el Caribe. Esto propició la afirmación, por parte de muchos críticos, de la vinculación del fenómeno a dichos territorios, no extrapolable a otras regiones o tradiciones. Sin embargo, las características propias de este movimiento literario —entre ellas la que lo define como un espacio híbrido descolonizado para escritores y lectores—, la internacionalización y el

clima cosmopolita del mundo actual, han debilitado la hipótesis que situaba al realismo mágico exclusivamente en literaturas de regiones pobres o colonizadas (Faris 2004: 133), aunque es en estos territorios en donde se observan las mayores representaciones del movimiento. En 1988, en su ensayo *Magic Realism as Post-colonial Discourse*, Slemon hace referencia a la expresión «lo real maravilloso» de Alejo Carpentier,¹ sugiriendo que garantizó una larga tradición de apropiación del término, sirviendo como elemento diferenciador y propio de la literatura latinoamericana. Carpentier diferenciaba entre «lo real maravilloso» y el realismo mágico de la pintura alemana, alegando que en América Latina lo maravilloso podía encontrarse por todas partes, mientras que en la pintura europea se trataba de un elemento artificial, creado por el artista. El mayor problema surge cuando se emplea el mismo término para referirse a estilos y autores diferentes, no siendo sencilla su diferenciación con respecto de otras manifestaciones literarias como puede ser, por ejemplo, la fantasía. Resulta sencillo caer en el reduccionismo y otorgar al realismo mágico unas características específicas e invariables, cuando es un género —como se pretende demostrar— que se adapta fácilmente a distintos contextos y cuyos elementos diferenciables pueden mutar en función de la cultura que lo acoja.

Una novela canadiense, *Fall in Your Knees* (1996) de Ann-Marie MacDonald, constituye un ejemplo extraordinario que ilustra sobre la dificultad que intenta definir el género. Existen estudios recientes que categorizan esta novela como una obra mágico-realista,² y otros como una novela del gótico canadiense. Atef Laouyene realiza un estudio, desde una perspectiva postcolonial, del género gótico en *Fall on Your Knees*, centrándose en el recurso del espectro que retorna como uno de los motivos principales de estas novelas. Sin embargo, en lugar de tomar la novela como integrante del género gótico sin discusión, Laouyene reconoce un «magic-realist sleight of hand» cuando intenta explicar la dualidad identitaria de Ambrose —espectro y corpóreo—, identificando «a rupture in the realist flow of the narrative itself» (Laouyene 2009: 133). Laouyene asegura que las apariciones fantasmales a lo largo de la novela se suceden cuando la realidad y la ficción se enredan de tal manera que no es posible su fácil separación.

¹ En su libro *Razón de ser*, publicado en 1976, Carpentier criticaba el estudio de Roh sobre el término «realismo mágico» y sugería que la tradicional jerarquía cultural existente entre Europa y América, entre la metrópolis y las colonias, se había invertido. Europa sería el lugar de lo ordinario y lo común, lo simple, mientras que en América podría encontrarse el dinamismo y la complejidad.

² Ver la introducción a la obra de Maggie Ann Bowers *Magic(al) Realism*.

Afortunadamente, la postulación que limitaba la actividad literaria mágico-realista a América Latina ha sido superada en las últimas décadas, principalmente gracias a la actividad académica de autores como David Damrosch (2009), Homi Bhabha (1990), Fredric Jameson (1990), Jean-Pierre Durix (1998) o Franco Moretti (1996), entre otros. Podemos encontrar obras representativas del realismo mágico por todo el mundo, así como estudios sobre las mismas. Tal es el caso de escritores como Tahar Ben Yelloun (Marruecos), Jack Hodgins (Canadá), Haruki Murakami (Japón) o Ben Okri (Nigeria). Tahar Ben Yelloun narra, en su obra *A Palace in The Old Village* (2010), como su protagonista vive el racismo en París, para más tarde volver a su país de origen y convertir su vida en un cuento de hadas. En otra obra mágico-realista, *Midnight's Children* de Salman Rushdie, el comienzo de la historia nos sitúa en un mundo que conocemos: «I was born in the city of Bombay». Continuamente se proporcionan al lector elementos geográficos y temporales exactos que sitúan los hechos en un mundo real, no obstante poco a poco diversos elementos fabulosos y mágicos se presentan, constituyéndose la ciudad como pieza de anclaje y cohesión. Alrededor de Bombay se entrecruzan multitud de personajes de diversas clases sociales y ocupaciones, algunos con poderes psíquicos, como Saleem Sinai, que nace en el mismo momento en que la India obtiene su independencia del Reino Unido, en el año 1947. No solo Bombay ejerce como clave de bóveda en la que se apoyan los diferentes elementos dispersos de la historia, tal y como Macondo en *Cien Años de Soledad*, sino también la familia:

Así, la narración, que comienza con la historia del abuelo del protagonista, va desarrollándose luego en tiempos y espacios diversos, merced al recurso de desplazar a determinados miembros de la familia a otros lugares. De esta manera Saleem conoce Paquistán porque su familia se traslada a Karachi y Rawalpindi; y gracias a los contactos con su débil primo Zafar, hijo de su tía Emerald y el general Zulficar, tiene acceso a las intrigas políticas paquistaníes. También su hermana, Brass Monkey, convertida de repente en la popular cantante Jamila, le sirve para enlazar con la sociedad del vecino país [...] La familia se constituye, por tanto, en el centro irradiador de la novela [...] como factor estructural de cohesión. (Galván et al. 2001: 29)

Parece evidente que el realismo mágico se concibe como un fenómeno global, que se ha extendido entre diferentes culturas y bajo diversas formas.³

³ No sólo el realismo mágico adopta unas características determinadas en función del espacio en el que se desarrolle. Resulta complicado imaginar un género que haya permanecido inalterable mientras se expandía de territorio en territorio, chocando con una serie de elementos culturales, políticos y sociales particulares.

Mariano Siskind (2012: 347-349) establece como ejemplos de géneros «a escala global» el realismo mágico, la épica cosmogónica —como *La Odisea* o *Beowulf*, que son reescritos continuamente— o los Bildungsroman, o novela de viajes.

Los primeros pasos del realismo mágico en busca de su constitución como género global se sitúan en el espacio latinoamericano (Figura 1.), en la primera mitad del siglo xx, de la mano de escritores como Miguel Ángel Asturias (*Leyendas de Guatemala*, 1930), Alejo Carpentier (*El reino de este mundo*, 1949), Juan Rulfo (*Pedro Páramo*, 1955), Carlos Fuentes (*la región más transparente*, 1958) y otros. Más adelante surge el boom latinoamericano, con autores como Gabriel García Márquez (*Cien años de Soledad*, 1967), Elena Garro (*Los recuerdos del porvenir*, 1963) o Rodolfo Anaya (*Bendíceme Última*, 1972). El realismo mágico es dominado por los escritores latinoamericanos hasta la década de los 70, caracterizado por el intento de fusionar un mundo moderno con otro tradicional, empleando una estrategia similar a la ostentada por la literatura europea colonialista. Esta presentación dual de la realidad se observa también en *The Famished Road* (1991) de Ben Okri. Como apunta Brenda Cooper en *Magic Realism in West African Fiction: Seeing with a Third Eye*, la novela del nigeriano se centra en las transformaciones sociopolíticas que tienen lugar en Nigeria, así como en la inseguridad y extrema pobreza que está aniquilando el país. En este texto de Ben Okri se revelan tres espacios diferentes; el bosque en donde habitan diferentes criaturas mágicas, la carretera que trae el progreso y un lugar que separa los dos anteriores, el bar de Madame Koto, la frontera en donde la modernidad y la tradición confluyen,



un espacio híbrido. De una manera similar se encuentra la dualidad espacial en *The Life of Pi*, en donde se relata la historia de una familia que emigra de la India a Canadá. El barco en el que viajan, y en el que experimentan el primer contacto de su mundo particular con otro ajeno y discriminatorio, se hunde. Pi, como único superviviente, comienza un viaje a través del océano en un bote salvavidas, acompañado por un Tigre llamado Richard Parker. Finalmente consiguen llegar a la costa de México, tras haber vivido una serie de episodios de dudosa credibilidad. La historia es relatada por el mismo protagonista muchos años después de haberla vivido, originando la posibilidad de entender lo sucedido de dos maneras diferentes; bien como una distorsión de la realidad, creada por el joven Pi para olvidar los verdaderos sucesos del trágico viaje, o como la realidad misma. En *The Life of Pi*, la dualidad espacial estaría formada por la India y Canadá —aunque finalmente el protagonista desembarque en México— y, como en *The Famished Road*, unida por un lugar en el medio, la frontera que es el mar. Sobre otras fronteras dice Slemon (1988: 10) «magic realism [...] is operative in cultures situated at the fringes of mainstream literary traditions», lugares fuertemente vinculados con textos europeos. El realismo mágico es un movimiento literario que se nos presenta en una forma que Franco Moretti explica como «a literary system that, far from being poorer, was much richer than its european counterpart» (Moretti 1996: 235). Moretti no niega en *Modern Epic* la relación entre realismo mágico y la, previamente importada, literatura europea. Lo que sí hace es declarar el realismo mágico como género constituido por sí mismo.

Diversas manifestaciones de este fenómeno literario comienzan a aparecer en el marco de una literatura mundial, ya en gran número, desde la década de 1970 (Figura 2). En Inglaterra Angela Carter publica *The Bloody Chamber* (1979), en la India la novela *Midnight's Children* de Salman Rushdie (1981), en Marruecos *The Sand Child* de Tahar Ben Yelloun (1985), Jack Hodgins y Robert Kroetsch en Canadá⁴, Ben Okri en Nigeria, Peter Carey en Australia, entre otros. En Latinoamérica, algunos escritores del período anterior continúan publicando sus novelas y otros nuevos aparecen, como es el caso de Isabel Allende. En Estados Unidos más de la mitad de escritores que publican ahora poseen raíces culturales nativo-americanas o afro-americanas. Las novelas no pertenecen en exclusiva a las regiones del mundo más pobres, como muchos críticos ostentaban hasta hace pocos años, y se impregnan nuevas culturas y territorios.

⁴ Canadá se constituye como uno de los primeros países de ese «mundo más avanzado», junto con Inglaterra, en adoptar el realismo mágico como forma de expresión literaria.



Desde 1995 hasta hoy, el paisaje transnacional del realismo mágico se vuelve más complejo y aparecen nuevos espacios, particularmente aquellos ubicados en Asia (Figura 3). Es cierto que el japonés Haruki Murakami publica sus primeras novelas en la década de 1980, pero es desde 1997 cuando el realismo mágico gana profundidad en su trabajo con obras como *The Wind-Up Bird Chronicle* (1997) o *Kafka in the Shore* (2002). Por otro lado, las condiciones políticas y culturales existentes en China crearon una situación difícil para todas las artes en el país y en aquellos estrechamente relacionados con éste, como el Tíbet. Debe tenerse en cuenta que Mao Zedong inició la llamada



Revolución Cultural⁵ en 1966 y no terminó hasta 1976, tras su muerte. En este espacio también aparecen novelas mágico-realistas como *Life and Death Are Wearing Me Out* (2006), del escritor chino Mo Yan, en la que la historia es puesta en voz de cinco animales, que revisan los acontecimientos políticos acaecidos en China desde el año 1950 hasta principios del siglo XXI, con especial mención a la Revolución Cultural.

2. Memoria e historia: Jack Hodgins y la invención de Canadá

A raíz de este panorama esbozado, se observa una expansión del género principalmente a través de culturas emergentes, de territorios marginados que habían estado dominados por potencias occidentales —u orientales— o que todavía hoy en día experimentan algún tipo de opresión cultural o política. Sin embargo, el realismo mágico ha entrado en contacto también con otro tipo de espacios. De entre ellos, el canadiense ha sido uno de los primeros en asimilar el realismo mágico. En 1791 Canadá fue dividida en dos partes en función del idioma que se hablaba: Canadá Inferior (lengua francesa) y Canadá Superior (lengua inglesa). A principios del siglo XIX y tras finalizar la guerra que enfrentó a los Estados Unidos y al Imperio Británico —finalizada en 1812 y que se libró principalmente en territorio canadiense— se produjeron grandes oleadas migratorias, principalmente, de irlandeses y escoceses.⁶ En este momento se encuentran asentadas en Canadá diferentes culturas y lenguas, no sólo representadas por los emigrantes europeos y los primeros colonos y sus descendientes sino también por la presencia de tribus indígenas. A mediados de siglo, diversos tratados y acuerdos propiciaron la unión de la parte Inferior y de la Superior, recomendaron la asimilación de la cultura francesa por la británica y se fundaron dos nuevas colonias: Vancouver Island (1849) y British Columbia (1858). A lo largo del siglo se amplían los territorios colonizados y se conforma el mapa canadiense que conocemos hoy en día, hasta su plena independencia del Imperio Británico en 1931. La historia canadiense juega un papel fundamental en cuanto a la asimilación y conformación del realismo mágico, en donde se muestra el deseo por establecer unas raíces y una identidad propia canadiense. El hecho de la existencia de pueblos indígenas en América del Norte es reconstruido por la historia como irrelevante, un elemento banalizado. Este discurso es empleado para garantizar la pervivencia

⁵ Véase Melissa (2008).

⁶ Entre 1846 y 1849, la crisis de la patata en Irlanda ocasionó que la isla perdiese gran parte de su población: una parte había sucumbido ante el hambre y otra había emigrado hacia América.

de estructuras de poder y de un discurso histórico que, en el ámbito canadiense, resultan particularmente significativos. La búsqueda de la identidad y la (re)construcción de la memoria canadiense es formulada por el colonizador, que se declara independiente de su metrópolis —el Imperio Británico—, al ser silenciadas las minorías étnicas nativas del territorio norteño. Bajo esta postulación, es claramente diferenciable el proceso colonizador de la India y del territorio canadiense por parte del Imperio Británico. En la India, la autoridad colonial deseaba la existencia de un «Otro» que fuese consciente de su condición hindú, una identidad nacional, pero impuesta por los británicos, bajo sus términos. Cuando la India se independiza, se encuentra en una situación en la que su misma identidad que creen nacional ha sido impuesta por el colonizador. En Canadá, sin embargo, el mismo colonizador busca escindirse de la metrópolis, al haber previamente banalizado a los pueblos nativos conquistados.

Según Rzepa (2005: 455), el realismo mágico canadiense intenta superar la crisis de la memoria, ocasionada por el conflicto entre historia y memoria —también caracterizado por Nora como «acceleration of history»— que origina los llamados *lieux de mémoire*⁷, contribuyendo al efecto descolonizador de los textos. La memoria permanece inherente a un pueblo que inconscientemente recuerda y olvida, vulnerable a la manipulación histórica, que es la reconstrucción del pasado: «History, in the other hand, is the reconstruction, always problematic and incomplete, of what is no longer» (Nora 1989: 8). La memoria se presenta como una fuerza que tiende a rechazar el discurso histórico tradicional, que es relativo y no pertenece a todos sino a los que «hacen» la historia.

The Invention of the World de Jack Hodgins (1977) y *What the Crow Said* de Robert Kroetsch (1978) son normalmente mencionados como ejemplos esenciales del realismo mágico canadiense, puesto en un discurso identitario sobre la cultura e identidad del país. En *The Invention of the World*, Donal Kenealy viaja con un numeroso grupo de emigrantes desde Irlanda a Canadá, a finales del siglo XIX. Vancouver Island se conforma como el espacio en que los colonos se asientan. Otra parte de la historia salta hasta el año 1970, para contar los hechos que rodean a Maggie Kyle, que alquila las cabañas que en el pasado fueron construidas por Kenealy y los otros colonos. Estos últimos eligen el lugar para comenzar a construir su colonia por poseer un clima pa-

⁷ Pierre Nora llama de esta manera a los lugares que funcionan como sedimentos de la memoria nacional francesa, poniendo como ejemplo la Catedral de Notre-Dame. De la misma manera, estatuas, libros, plazas e incluso imágenes pueden constituirse como *lieux de mémoire*, en muchas ocasiones borrados por la historia.

recido al irlandés. En el centro del asentamiento se sitúa la Casa de las Revelaciones, que se constituye como un intento de Kenealy por controlar al resto de colonos. El conjunto hace referencia a Irlanda y a sus tradiciones (Rzepa 2005). Kenealy pretende crear su propia memoria, no sólo individual sino también colectiva, afectando al conjunto de la comunidad. Si se considera el realismo mágico como una forma subversiva del realismo, de una manera implicativa puede asumirse también la acción contra el discurso histórico tradicional. Hodgins comienza la novela presentando un texto realista —al estilo de Salman Rushdie en *Midnight's Children*—, aunque, a medida que la historia avanza, el lector se ve arrastrado cada vez más por el carácter fantástico que toma el texto, pero sin ser completamente absorbido por él (Slemon 1988: 13). De esta manera el lector permanece entre dos mundos oscilando entre uno y otro, sin llegar a abandonar ninguno completamente. El pueblo irlandés —Carrigdhoun, en el condado de Cork— del que provienen los colonos es otra muestra de un espacio colonizado, en este caso bajo dominio británico. Una vez en Vancouver Island, Kenealy emplea su magia y la leyenda que había creado sobre sí mismo para convertirse en el pedestal de un régimen autoritario impuesto a los habitantes de la colonia, un transvase de la misma situación que vivía el pueblo de Carridghoun. De regreso en el año 1970 y al final de la novela, el fantasma de Kenealy se aparece a Maggie, representando el estancamiento que la historia puede producir en la memoria de una cultura. Finalmente y para liberarse del legado de Kenealy, Maggie viaja al origen de su leyenda, a Irlanda, en donde comenzó la historia (Slemon 1988). La realización de dicha liberación es sólo posible a través de una subversión del discurso imperialista y su situación céntrica en el mundo. Al viajar a Irlanda, Maggie rompe con la situación dada entre la periferia y el centro, entre Vancouver Island y Carrigdhoun. Este viaje descolonizador significa el «radical desmantelamiento» de los códigos imperialistas que lleva a una apropiación del discurso dominante por parte del dominado (Tiffin 1995: 95). Maggie logra desvincularse del discurso histórico recuperando —o (re)construyendo— su memoria e identidad. A pesar de la obtención de la independencia política obtenida en el año 1931, no se produce la liberación total hasta que Maggie no desestabiliza el discurso histórico, invirtiéndolo:

Imperialism after all is an act of geographical violence through which virtually every space in the World is explored, charted, and finally brought under control. For the native, the history of colonial servitude is inaugurated by loss of the locality to the outsider; its geographical identity must thereafter be searched for

and somehow restored. Because of the presence of the colonizing outsider, the land is recoverable at first only through the imagination. (Said 1994: 225)

La imaxinación, a la que hace mención Said, actúa como una puerta que se abre a la emerxencia cultural. No obstante, la recuperación de la memoria y de la identidade no puede conducir a una situación previa —lo cual no debe confundirse con la liberación cultural—⁸, ya que los diversos elementos depositados por el colonizador y aqueles originados tras la confluencia transcultural, que afecta a colonizador y colonizado, pasan a formar parte integral del sedimento cultural. El intento de volver a una situación anterior al contacto colonial sólo puede llevar al fracaso. Esta última es la postura de algunos grupos sociales que se orientan hacia una posición radical tras una violenta intrusión imperialista. La relación existente entre Vancouver Island y Carrighoun se convierte en la recreación de la cultura postcolonial. A través de esa reinterpretación de la historia —que es a su vez la reinterpretación del mismo concepto de historia— se forman nuevos «codes of recognition», esos hechos que la historia ha ocultado y que ahora pueden ser reconocidos nuevamente:

Read as post-colonial discourse, then, magic realism can be seen to provide a positive and liberating response to the codes of imperial history and its legacy of fragmentation and discontinuity. By conveying the binary, and often dominating, oppositions of real social conditions through the “speaking mirror” of their literary language, magic realist text implicitly suggest that enabling strategies for the future require revisioning the seemingly tyrannical units of the past in complex and imaginative double-think of «remembering the future». (Slemon 1988: 21)

Slemon asegura que, al relacionar a través de una perspectiva postcolonial las respostas literarias que son dadas por las culturas marginales, el realismo mágico puede comprenderse como una herramienta compartida por dichas culturas como resposta a su situación. El intento por reconstruir una memoria e identidade viene, en numerosas ocasiones, unido a un contexto híbrido, como intentaré mostrar en el apartado siguiente.

La hibridación⁹ se establece como un reducto de resistencia frente al violento «othering» que el centro infiere en la periferia. El término hibridación

⁸ Durante un encontro postcolonial, el colonizado puede obtener plena independencia cultural, social y política con respecto del colonizador, la liberación de las imposicións del centro sobre la periferia. Otro asunto diferente es la recuperación de la memoria y de la identidade previa a dicho contacto colonial.

⁹ Conviene recordar que todas las culturas ya eran híbridas antes de sufrir la colonización, sólo que unas lo son más expresamente que otras. Cuando Roma conquistó la Península Ibérica ya existía una importante relación entre diferentes culturas en el territorio a colonizar.

parece crear una distorsión de la nivelación entre dos elementos desiguales, originando la falsa apariencia de igualdad y emborronando el patente estado de agresión al que están sometidos los colonizados. Es necesario prestar atención al contexto socio-político para no olvidar esta situación y comprender, al mismo tiempo, las características de ese proceso binario. La crítica ha remarcado que, además de disolver las diferencias entre colonizador y colonizado, una situación de hibridación se conforma como un punto axiomático que sirve para perpetuar y remarcar esa estructura de dominación.

3. Hibridación: Tashi Dawa y el Tíbet

Durante ese período en el que Murakami y Mo Yan publican sus novelas, otro escritor emerge en Asia, en este caso en el Tíbet. Se trata de Tashi Dawa, con diversos relatos breves —*The Soul Tied to the Knots of a Leather Rope*, *The Glory of a Wind Horse* o *From Whom the Bell Tolls*— y su novela titulada *Ancient Sea Blue Jingfan*. Sin embargo las nuevas formas del realismo mágico, la hibridación de géneros, los problemas con las traducciones¹⁰ y los pocos estudios sobre este campo en Asia hacen muy difícil la tarea de construir un corpus oriental para su estudio comparado. En cualquier caso, no cabe duda de que las últimas décadas han supuesto un éxito para el realismo mágico en China, Japón, el Tíbet o Nueva Zelanda. Resulta representativo el hecho de que Mo Yan obtuviese el premio Nobel con una escritura de claras tintas mágico-realistas. Dichos territorios no fueron colonizados de la misma manera que lo fueron la India, Marruecos o Latinoamérica, pero sí experimentaron un contacto «traumático» con las diversas potencias occidentales o países vecinos, que supuso el punto de partida de numerosos e importantes cambios culturales y políticos. En Japón fue ilegal entrar y abandonar el país, bajo pena de muerte, hasta que navíos estadounidenses llegaron a la isla en 1853, y todavía estuvo vigente la prohibición de salir hasta la Restauración Meiji, en 1868, fecha que supuso el inicio de la modernización y occidentalización de Japón.

La modernización del Tíbet fue muy diferente a la llevada a cabo en Japón. El Tíbet es una región cuya historia ha sido marcada por los diversos intentos

¹⁰ Muchos de los nuevos escritores asiáticos no tienen apenas traducciones, tan siquiera al inglés, como es el caso de Can Xue. Desde el gobierno chino existen importantes intereses en mostrar su particular visión de los conflictos que tienen lugar no sólo dentro del territorio nacional, sino también de los países colindantes o regiones sometidas a este país, de modo que resulta extremadamente complicado para muchos escritores el poder pasar la fuerte censura y darse a conocer.

de adhesión que ha sufrido. Formó parte del imperio Mongol, China invadió el territorio en el siglo XVIII, aunque dicha ocupación fue disputada por Gran Bretaña, que tras colonizar la India fijó sus intereses en el Tíbet. Finalmente gozó de un período de independencia desde 1912 hasta 1950, momento en que su control pasó de nuevo al gobierno chino, siendo hoy en día una subdivisión administrativa independiente de la República Popular China. No es de extrañar que bajo estas circunstancias haya surgido un importante movimiento nacionalista, que reclama la independencia plena del Tíbet y denuncia la opresión impuesta por el gobierno chino. Así, en una película de carácter documental como *Escape from Tibet*, se cuenta la historia de dos niños que intentan huir del país para alejarse de la imposición política y cultural china.¹¹ Ejemplos del descontento de los tibetanos con respecto a su situación se pueden observar en tiempos recientes, como las violentas protestas del año 2008.¹² Regresando a los años 60 y 70, tras un período de férreo control político y cultural por parte de las autoridades chinas, llevado a cabo principalmente por la Revolución Cultural, el gobierno chino reconoció los derechos culturales e identitarios de las minorías étnicas que habitaban sus territorios. Las diversas reformas que comenzaron a ejecutarse a principios de la década de 1980 en China, propiciaron el aumento del grado de libertad en la literatura, permitiendo las primeras traducciones de obras mágico-realistas como son *Pedro Páramo* o *Cien Años de Soledad*, que entusiasmaron a los escritores. Estas obras fueron traducidas al chino mandarín, lo cual no supuso un problema para los intelectuales tibetanos, a los que se les había impuesto esta lengua. Actualmente éste es el idioma empleado en la docencia, en detrimento del tibetano, y los libros escolares son los elegidos por el gobierno chino. En este momento surgieron diversos movimientos culturales, dentro de los cuales destaca por su importancia el conocido como *search for roots*, que representó un importante cambio de perspectiva:

A change in geographical focus in Chinese literature. Attention moved away from prosperous, more modernized, and well developed coastal regions and the cities to the more backward, primitive conditions in the heartland of China. (Lí P., Lí M. & Mark 1991: 203)

¹¹ Ver *Escape from Tibet*, 1997.

¹² El 14 de Mayo, en Lhasa, la policía dispersó violentamente una concentración pacífica de monjes tibetanos. La respuesta de éstos fue más violenta todavía, llegando a quemar comercios y propiedades chinas y agrediendo a civiles. La revuelta se extendió por diversas ciudades tibetanas reclamando la libertad del Tíbet.

Sin embargo, este movimiento, breve pero con una huella muy profunda, no mantuvo estáticos a los escritores chinos, reacios a asentarse en una sola práctica literaria, sino que pronto surgieron muchos otros movimientos, exentos de las características de las novelas que el realismo mágico latinoamericano había traído. Únicamente parecía que este género había impregnado la región tibetana, un espacio receptor de la imposición cultural china. De esta forma, diversos escritores tibetanos comenzaron a publicar novelas y relatos breves mágico-realistas, substituyendo al realismo social que había dominado el panorama literario chino, y que hablaban sobre elementos de la cultura tradicional del Tíbet.

Tashi Dawa, uno de estos escritores, fue ampliamente criticado, no sólo en China sino también en el Tíbet. Su padre era tibetano y su madre Han, la etnia mayoritaria en China. Esta dualidad étnica de Tashi Dawa sumada el hecho de que escribía en chino mandarín, cuyo empleo no es inocente —ya que una lengua determina el modo en que la experiencia es percibida—, fueron los principales elementos que ocasionaron el ensañamiento de una parte de la crítica. María José Vega (2003: 172-198) recoge en *Imperios de Papel* las tres posturas mayoritarias que se suelen adoptar en cuanto a la elección de la lengua literaria en el contexto africano. La primera de ellas respalda la teoría de que la elección de la lengua en una situación de colonizador-colonizado no afecta a la identidad o capacidad expresiva. La segunda defiende que la lengua colonizadora ha de adaptarse a la cultura autóctona para poder expresarla. La tercera posición se sustenta en que, para poder desprenderse del colonialismo, es necesario abandonar la lengua de la metrópolis y emplear exclusivamente la lengua autóctona, como único vehículo capaz de expresar la cultura que le es propia. En el caso tibetano, la permanencia del chino mandarín en los sistemas escolares es un importante y poderoso efecto centralizador de la política y la cultura y, por supuesto, como clave unificadora. Por ello, el uso de una lengua literaria —en territorios con varias lenguas— implica el apartar otra lengua, el relegarla a otro ámbito de uso. Esto confiere significado político a la acción de elegir. Fanon otorga a la lengua la importante labor de conformar la identidad del individuo, de un pueblo o incluso de una civilización. Llegados a este punto, al preguntarse qué ocurre cuando una cultura asimila la lengua del colonizador, se puede afirmar que esta lengua impuesta ya no pertenece exclusivamente a éste último, sino que el colonizado la toma y le da unas características específicas, de modo que se amolde a su experiencia. La lengua del colonizador, como elemento característico de un lugar o pueblo particular desaparece, pues ya forma parte de los hábitos lingüísticos del colonizado.

Las primeras historias de Tashi Dawa reflejan el deseo del autor de reclamar su origen tibetano (Hartley & Schiaffini 2008), al entrar en las complejidades sociales y políticas que en ese momento vivía el Tíbet. Para el escritor, el espacio a través del cual puede reclamar su identidad se sitúa en la frontera, en donde se encuentra presente el realismo mágico. Y es que a través del empleo de formas de expresión «fronterizas» que nacen en estos espacios, los escritores pueden ser capaces de superar esa posición identificada con el colonizado y, por consiguiente, sus lectores (Durix 1998: 148). En sus primeros trabajos, Tashi Dawa se aproxima a la cultura tibetana desde un punto de vista externo, incitado por su educación china a ser un observador, para el cual no resulta complicado discernir elementos mágicos que, para los habitantes del Tíbet, son reales. Pero a partir de 1985, se refleja un profundo cambio en su actitud frente al objeto de observación: él mismo intenta situarse ya no externamente, sino en el mismo lugar sobre el que estaba escribiendo, al reflexionar sobre porqué aquellos elementos plasmados en sus obras le habían parecido tan mágicos. Su primera visión idealista se torna más crítica con respecto a la situación actual del Tíbet, al que China promete progreso pero, al mismo tiempo, priva de capacidad de autogobierno. En sus obras (Hartley & Schiaffini 2008: 210) surge la reflexión sobre progreso y tradición, realidad e historia, oponiendo personajes situados en temporalidades diferentes: la tradicional forma de vida tibetana, familiar y religiosa, y una moderna, representada por los avances tecnológicos y la dominación china, que recuerda en gran medida a *The Famished Road*, el bosque y la carretera. Esta dualidad en la perspectiva de los escritores se da también en cualquier individuo que ve su propia cultura abordada por una foránea, ocupando dos lugares diferentes, con un pié en cada uno, condicionando su identidad. El caso de Tashi Dawa resulta extremadamente evidente, pudiendo abordar la cuestión sobre su evolución literaria en base a esta dualidad, su «yo» chino y su «yo» tibetano. Homi Bhabha (1994) atribuye otra dualidad al discurso colonial: son las mismas premisas que intentan garantizar su funcionamiento las que suponen su fin. Con esto Bhabha quiere decir que el discurso colonial traza una línea divisoria muy gruesa entre el centro y la periferia, es decir entre el colonizador y el colonizado. La República Popular China busca la asimilación del pueblo tibetano, que acogería la cultura china y se constituirían, por consiguiente, nuevas identidades para el pueblo tibetano no ya como el «Otro», sino formando ya parte de China. Sin embargo, esta adjetivación del «Otro» y la búsqueda de su asimilación hacen transferible el poder, al menos en su discurso colonizador, que en un principio residía en el centro y ahora lo hace también

en la minoría absorbida. De esta manera, el poder se convierte en un elemento transferible y pone en cuestión y ataca a la misma acción impositiva. Por otro lado, la imposición de la lengua del colonizador acaba por funcionar como un elemento diferenciador muy fuerte: el colonizado, durante el uso de la lengua foránea, vería más claramente las diferencias entre ambas culturas, llegando a crear resentimiento y resistencia, y al fortalecer la idea del «Otro» y de ese espacio híbrido que propicia la emergencia cultural.

Algunos autores¹³ ostentan que el realismo mágico practicado por Tashi Dawa se trata de una mera imitación surgida a raíz de la lectura de *Cien Años de Soledad*. No obstante, los escritores tibetanos han sido influidos por numerosos autores, no sólo por Gabriel García Márquez, y por diversos géneros literarios. Por otro lado, los elementos mágicos de las obras de escritores tibetanos subyacen en la cultura tradicional del Tíbet, transmitida principalmente de forma oral, generación tras generación. Otro elemento particular del realismo mágico tibetano es el componente natural, que tiene una gran presencia en las obras mágico-realistas de Tashi Dawa, Alai y otros escritores, y la religión budista, que en sí misma significa un modo de entender el mundo. Resulta imposible pensar en el Tíbet y no recordar que se asienta en la cordillera del Himalaya, siendo su orografía y paisaje parte condicionante de la vida de los tibetanos, un elemento expresado tanto en la cultura tradicional como en la religión.¹⁴

La mayor parte de las culturas postcoloniales son fruto de un complejo tejido cuyos hilos se moverían enlazándose unos con otros, de manera que resultaría extremadamente complicado destejer ese entramado de intercambios culturales para poder obtener una lista con los elementos constitutivos del mismo. Una cultura no podría ser definida por sí misma, sino observándola como una construcción. Cualquier intento de categorizar sistemáticamente a los escritores o las novelas en categorías inamovibles resulta una práctica errónea para un ejercicio imposible. Said (1978) intenta definir el «Otro» en un período determinado —la era moderna—, sin embargo es consciente de que el concepto de pureza cultural no podría ser aplicado al contexto global en el que nos situamos, claramente marcado por la movilidad de los individuos —ya sea a nivel internacional, regional o local— y por los medios de comunicación. La cultura posee un natural elemento «metamórfico», siendo híbridas todas

¹³ Véanse Geremie Barme y John Minford (1988).

¹⁴ El budismo tibetano se diferencia de su homónimo chino, japonés o hindú principalmente por su tendencia animística y chamanística.

las literaturas postcoloniales. En cuanto a la hibridación literaria, Durix argumenta que los escritores postcoloniales,

pursue their art through the adoption of hybrid and often problematic forms. In Africa, such syntheses were the result of missionary education and of urbanization. In the Anglophone parts of the continent, because of the colonialists' emphasis on indirect rule and the transposition of a British-type class-system, the old gods remained alive and influential. Consequently, with the first generation of African university graduates, a spate of written literature soon emerged, with deep roots in the African past and cultures. (Durix 1998: 154)

En el momento en que los escritores encuentran el vehículo apropiado para hacerse escuchar, como ocurre en los espacios híbridos, lo hacen en sus términos, reclamando el derecho a contar los hechos desde su particular visión del mundo. Estas visiones emergentes cobran cada día más relevancia a nivel global, pudiendo estar ante una situación que Durix define como «a movement in reverse», en donde la situación inicial de influencia, sino imposición cultural, de Occidente frente a Oriente podría estar revirtiéndose. En este contexto, podríamos ver peligrar la riqueza de las culturas emergentes al entrar en contacto con los medios de comunicación de masas y la homogeneización y banalización que pretenden imbuir en la vida cotidiana (Bourdieu 1996). No obstante parece que bajo estos parámetros las nuevas literaturas se afianzan, abogando por la diversidad cultural.

El realismo mágico es un fenómeno que se adapta con extrema facilidad a innumerables culturas y contextos socio-políticos, constituyéndose como un movimiento complejo e híbrido, que toma unas características específicas que varían en función de diversos factores. Este encuentro transnacional que tiene lugar continuamente entre las diferentes culturas del globo¹⁵ se conforma como el espacio perfecto para el realismo mágico; culturas, identidades, que emergen día tras día como nos sugiere Hami Bahba en su introducción de *Nation and Narration*:

Magical realism after the Latin American Boom, becomes the literary language of the emergent postcolonial world. Amidst these exorbitant images of the nation-space in its transnational dimension there are those who have not yet found their nation: amongst them the Palestinians and the Black South Africans. It is our loss that in making this book we were unable to add their voices to

¹⁵ El contacto entre culturas algo que ha venido produciéndose desde antiguo, ya sea a través de un proceso colonizador impositivo o de intercambio cultural. Contadas culturas han permanecido completamente aisladas durante su historia siendo, la mayor parte de ellas, un producto resultado de la confluencia de sus vecinos.

ours. Their persistent questions remain to remind us, in some form or measure, of what must be true for the rest of us too: 'When did we become «a people»? When did we stop being one? Or are we in the process of becoming one? What do these big questions have to do with our intimate relationships with each other and with others? (Homi Bhabha 1990: 7)

En este espacio se alojan diversos elementos «impredecibles que ocasionan sorpresa» y que causan la desestabilización —e incluso la inversión— de las habituales estructuras de orden y autoridad (Faris 2004: 135). Esta subversión propicia el que nuevas literaturas emergentes puedan expresarse, y es esta posibilidad, de carácter híbrido, la que puede dar solución al conflicto de hacerse escuchar (Canclini: 1990). Que las culturas más periféricas o minorizadas hayan encontrado en el realismo mágico un espacio en el que poder expresarse con éxito, en este caso un espacio literario, constituye uno de los principales pilares en los que se asienta el éxito de este género a nivel mundial.

BIBLIOGRAFÍA

- BHABHA, H. (1990). *Nation and Narration*. New York: Routledge.
- BHABHA, H. (1994). *The Location of Culture*. New York: Routledge, 1994.
- BOURDIEU, P. (1996). *Sobre la televisión*. Barcelona: Anagrama.
- BOWERS, M. A. (2004). *Magic(al) Realism*. New York: Routledge.
- CANCLINI, N. (1990). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo
- COOPER, B. (1998). *Magical Realism in West African Fiction: Seeing With a Third Eye*. New York: Routledge.
- DAMROSCH, D. (2009). *How to Read World Literature*. Oxford: Wiley-Blackwell.
- DURIX, J.-P. (1998). *Mimesis, Genres and Post-Colonial Discourse: Deconstructing Magic Realism*. London: Palgrave Macmillan Press.
- FANON, F. (1967). *Black Skin, White Masks*. New York: Grove.
- FARIS, W. B. (2004). *Ordinary Enchantments: Magical Realism and the Remystification of Narrative*. Nashville: Vanderbilt University Press.
- GALVÁN, F.; FERNÁNDEZ, J.S.; ELICES, J. (ed.) (2001). *El realismo mágico en lengua inglesa: tres ensayos*. Madrid: Universidad de Alcalá Servicio de Publicaciones.
- HARTLEY, L.R.; SCHIAFFINI-VEDANI, P. (ed.) (2008). *Modern Tibetan Literature and Social Change*. Durham: Duke University Press.

- JAMESON, Fredric (1990). «On magic realism in film». *Signatures of the Visible*. New York: Routledge.
- MORETTI, F. (1996). *Modern Epic: The World-System from Goethe to García Márquez*. London: Verso.
- NORA, P. (1989). «Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire». En *Representations*, 26, Special Issue: Memory and Counter-Memory, pp. 7-24.
- LAOUYENE, A. (2009). «Canadian Gothic and the Work of Ghosting in Ann-Marie MacDonald's *Fall on Your Knees*». En SUGARS, C. y TURCOTTE, G. (eds.), *Unsettled Remains: Canadian Literature and the Postcolonial Gothic*. Waterloo, Ontario: Wilfrid Laurier University Press.
- LÍ, P.; LÍ, M.H.; MARK S. (eds.) (1991). *Culture and Politics in China: An Anatomy of Tiananmen Square*. New Brunswick, N.J.: Transaction Publishers.
- LÓPEZ VEGA, M. (2003). *Imperios de Papel*. Barcelona: Crítica.
- PARKINSON, L.; FARIS, W. (ed.) (1995). *Magical Realism: Theory, History, Community*. Durham: Duke University Press.
- RZEPA, A. (2005). «Lieux de Memoire, or Canadian Magic Realism Revisited». En Polska Akademia Umiejętności, *Place and Memory in Canada: Global Perspectives/Lieu et Memoire au Canada*. Kraków: Perspective Globales, pp.455-462.
- SLEMON, S. (1988). «Magic Realism as Post-Colonial Discourse». *Canadian Literature*, 116, pp. 9-24.
- SISKIND, M. (2012). «The Genres of World Literature: the case of magical realism». En D'HAEN, T.; DAMROSCH, D.; KADIR D. (eds.), *The Routledge Companion to World Literature*. New York: Routledge.
- SAID, E. W. (1978). *Orientalism*. New York: Vintage.
- SAID, E. W. (1994). *Culture and Imperialism*. New York: Vintage Books.
- TIFFIN, H. (1995). «Post-Colonial Literatures and Counter-discourse». En ASHCROFT, B.; GRIFFITHS, G.; TIFFIN H. (eds.), *Post-Colonial Studies Reader*. London: Routledge.

Indixenizando a literatura comparada: tradución e recepción crítica da oratura amazigh en Europa

Indigenizando la literatura comparada: traducción y recepción crítica de la oratura amazigh en Europa

Indeginizing comparative literature: translation and critical reception of Amazigh orature in Europe

Susana JUSTO BARREIRA
Universidade de Santiago de Compostela
sujb7@hotmail.com

RESUMO

Dende principios do século XIX, coa institucionalización da literatura comparada e da historia literaria —e, por suposto, como parte do proxecto da modernidade—, a esfera intelectual europea hexemónica privilexiou e consolidou, baixo a forma dun consenso ou pacto tácito, unha das formas de interacción semiótica desenvolvidas polo ser humano: a literatura escrita moderna, a cal se converteu nunha etiqueta unificadora dunha diversidade de formas que dificilmente se deixan incluír en ela. Deste xeito, a experiencia artística verbal humana definiuse sobre a base de principios e categorías xeohistóricas eurocéntricas e grafocéntricas —alfabetocéntricas—, que levarían, seguindo a pensadores como Walter Mignolo (1992), ou, a Ngũgĩ Wa Thiong’o (1994), á colonización da linguaxe, a mente, a memoria e a experiencia literaria. A institución europea arrogouse o dereito a decidir o *quen, que, e o como* da práctica epistémica e hermenéutica, menosprezando e, polo tanto, excluindo outras de pensar e entender o feito artístico verbal, tal e como é o caso aquí tratado: as oraturas indíxenas.

Este artigo busca explorar o lugar que ocupa e a función que cumpre hoxe a oratura indíxena no panorama literario europeo. Na primeira parte, farase unha pequena reflexión sobre as limitacións que aínda presenta a literatura (europea) comparada á hora de dar conta da súa heteroxeneidade cultural, ao mesmo tempo que se considerará, na liña dos traballos de Oliver Haag sobre as literaturas indíxenas australianas e neocelandesas (2011), a pertinencia e a utilidade da inclusión do estudo sobre as estratexias de *marketing* de que son obxecto as formas literarias indíxenas no seu proceso de introdución nos mercados europeos, con vista a unha descolonización ou, seguindo a Rey Chow, unha poseuropeización da literatura (europea) comparada. Co fin de apoiar as ideas expostas na primeira parte, nun segundo momento, presentarase o caso da comunidade amazigh, facendo unha breve análise dos modos de promoción das traducións de contos orais cabileños en linguas europeas. Así, dito exame centrarse nos paratextos como títulos e imaxes de portadas das traducións de contos orais cabileños en lingua francesa.

PALABRAS-CHAVE: literatura comparada, oratura, poseuropeización, comunidade amazigh, antoloxías, paratextos

RESUMEN

Desde principios del siglo XIX, con la institucionalización de la literatura comparada y la historia literaria —y, por supuesto, como parte del proyecto de la Modernidad—, la esfera intelectual europea hegemónica privilegió y consolidó, bajo la forma de un consenso o pacto tácito, una de las formas de interacción semiótica desarrolladas por el ser humano: la literatura escrita moderna, la cual se convirtió en el marbete unificador de una diversidad de formas que difícilmente se dejan incluir en ella. La experiencia artística verbal humana se definió sobre la base de principios y categorías geohistóricas eurocéntricas y grafocéntricas —alfabetocéntricas—, que llevarían, siguiendo a pensadores como Walter Mignolo (1992), o, a Ngugi Wa Thiong’o (1994), a la colonización del lenguaje, la mente, la memoria y la experiencia literaria. Así, la institución europea se arrogó el derecho a decidir el *quién*, el *qué* y el *cómo* de la práctica epistémica y hermenéutica, infravalorando y, por ende, excluyendo otras formas de pensar y de entender el hecho artístico verbal, tal y como es el caso aquí tratado: las oraturas indígenas. Este artículo busca explorar el lugar que ocupa y la función que cumple hoy la oratura indígena en el panorama literario europeo. En la primera parte, se hará una pequeña reflexión sobre las limitaciones que todavía presenta la literatura (europea) comparada a la hora de dar cuenta de su heterogeneidad cultural, al mismo tiempo que se considerará, en la línea de los trabajos de Oliver Haag sobre las literaturas indígenas australianas y neozelandesas (2011), la pertinencia y la utilidad de la inclusión del estudio sobre las estrategias de *marketing* de que son objeto las formas literarias indígenas en su proceso de introducción en los mercados europeos, en vistas a una descolonización o, siguiendo a Rey Chow, una posteuropeización de la literatura (europea) comparada. Con el fin de apoyar las ideas expuestas en la primera parte, en un segundo momento, se presentará el caso de la comunidad amazigh, haciendo un breve análisis de los modos de promoción de las traducciones de cuentos orales cabileños en lenguas europeas. Así, dicho examen se centrará en los paratextos como títulos e imágenes de portadas de las traducciones de cuentos orales cabileños en lengua francesa.

PALABRAS CLAVE: literatura comparada, oratura, posteuropeización, comunidad amazigh, antologías, paratextos

ABSTRACT

Beginning in the 19th century, with the institutionalization of comparative literature and literary history —and, of course, as part of the project of Modernity—, one of the forms of semiotic interaction developed by humans, modern written literature, was privileged and consolidated —in the form of a tacit consensus—, by the hegemonic European intellectual sphere. Human verbal artistic experience was defined on the basis of principles and geo-historical graphocentric and Eurocentric —alphabetocentric— categories, which would lead, according to thinkers like Walter Mignolo (1992) or Ngũgĩ Wa Thiong’o (1994), to the colonization of language, mind, memory and literary experience. Thus the European institution assumed the right to decide the *who*, the *what* and the *how* of epistemic and hermeneutic practice, underestimating, and therefore excluding, other ways of thinking and understanding the verbal artistic act, as is the case treated here: indigenous oratures.

This paper seeks to explore the place and the role of indigenous orature in the European literary scene nowadays. In the first part, a small reflection will be made on the limitations that (European) comparative literature still has when accounting for its cultural diversity, while I will consider, in line with the work of Oliver Haag on the Australian and New Zealand indigenous literatures (2011), the relevance and usefulness of including the marketing strategies study that experiences indigenous literary forms in the process of their introduction in European markets, in view of a decolonization or, following Rey Chow, post-europeization of (European) Comparative Literature. In order to illustrate the ideas developed in this first part, a second section will be elaborated on the amazigh community with a brief analysis of the ways publishers have promoted the translations of kabyle oral tales in European languages. Thus, this review will focus on paratexts such as titles and images of dustcovers of kabylian oral tales translations in French.

KEYWORDS: comparative literature, orature, posteuropeization, amazigh community, anthologies, paratexts

Los ciclos de formación y descomposición de las epopeyas debían poseer alguna semejanza con los ciclos de creación, pulverización y recreación de los mundos a partir del polvo cósmico. La epopeya se presentaba cada vez más ante ellos como una suerte de galaxia poética, en cuyo interior actuaban fuerzas misteriosas.

Ismaíl Kadaré. *El expediente H*. 2001

Europa no conseguirá sobrevivir sin inmigración. No debería tenerse tanto miedo a eso: todas las grandes culturas surgieron a partir de formas de mestizaje.

Günter Grass. *Diario El País*. 23 Noviembre 2007

Descibir hoxe Europa nalgúns dos termos en que o fixo George Steiner en 2004 ante o auditorio reunido no Nexus Institute —Países Baixos—, isto é,

como unha xeografía específica pola que as súas xentes, grandes asiduos dos cafés que en ela proliferan, se pasean, parece algo restritivo e cada vez máis cuestionable. Enténdense así as reservas que Mario Vargas Llosa expresaba no prólogo que realizaba á versión española do escrito de Steiner, e do que convén rescatar a pregunta coa que comezaba o seu escrito: «¿Es posible resumir en un puñado de instituciones, ideas, tradiciones y costumbres lo que es Europa?» (2005: 9). A pesar das limitacións que presenta a concepción de Steiner, hai un punto que, como tamén se percibe en Ottmar Ette (2003), parece incuestionable a este respecto: Europa é, ante todo, desprazamento, movemento de xeografías, ideas, persoas, culturas, modos de civilización, etc. O seu restritivo significado tradicional como herdanza —substrato grecolatino e xudeo-cristiano— e xeografía —Francia e Inglaterra— vese desafiado constantemente pola mobilidade de elementos materiais e inmateriais a nivel mundial, o cal obstaculiza calquera intento de captar os seus difusos límites. Quizais sexa nesta liña na que cobre algún sentido a conciencia da súa fatídica ruína e final que sinala Steiner, aínda que vendo agora esa decadencia xa non só polo lado escuro da modernidade europea (guerras, fame, deportacións, limpezas étnicas ou xenocidios), senón tamén nun sentido positivo, isto é, como a perda de predominio dunha idea de Europa restrinxida á «Europa heroica» e a emerxencia de «múltiples Europas» (Boatcă 2010). Europa mostrase hoxe, certamente, como un *lieu de mémoire*, cuxa historia debe ser polifónica, politópica e multitemporal —integrando en especial as voces do pasado colonial e do presente poscolonial—, mais tamén, tomando a expresión de Steiner, como un *lieu d'avenir*, é dicir, como un espazo que se está a superar constantemente a si mesmo —política, social e culturalmente—, que se proxecta, en definitiva, nunha multiplicidade de «trans-espacios» (Arndt 2009) que a desterritorializan, afástanas de esa xeografía, esa paisaxe e esa tradición ou herdanza cultural característicos —e restritivos— aos que dan centralidade tanto Steiner como Vargas Llosa.

Sen dúbida ningunha, a cultura e, particularmente, a literatura xogaron —e xogan— un papel vital no proceso de construción da idea de Europa, tal e como, por exemplo, se pode observar no peso que as *lettres* tiveron no seo da *Res-publica Litterarum*: unha comunidade «transnacional» que, dende finais do século XVI, un certo grupo de eruditos imaxinaron co fin de superar a ignorancia e a barbarie características da tradición épica e feudal, así como, avanzado o século, solucionar o malestar xeral que provocaron as confrontacións políticas e as guerras de relixión. Porén, tamén se encontraban implícitos en ela principios como o de homoxeneidade e cooptación —de recoñecemento—,

os cales, a través do establecemento duns criterios de entrada —entre eles, o ser un individuo pertencente ao mundo culto, isto é, demostrar interese polas letras, ben entendidas neste momento como o conxunto do saber— e dunhas fronteiras territoriais subxacentes, invalidaban toda pretensión ética na súa concepción e, por ende, resemantizaban conceptos como comunicación e sociabilidade, imbuíndoos dun carácter marcadamente elitista, grafocéntrico e institucional. Con relación a este último punto, dende mediados do século XVI, pódese observar unha intensificación da concentración en textos escritos por parte do mundo letrado «europeo», o cal, como subliña Walter Ong (2006), terá importantes consecuencias ideolóxicas que levarán ao menosprezo e ao consecuente desinterese polas formas artísticas orais. Coa escritura como instrumento central da súa actividade, a República das Letras preséntase ao investigador actual como a primeira etapa de promoción e afianzamento da cultura escrita e impresa que culminará a finais do século XVIII, en profunda vinculación coa consolidación dos estados-nación e do sistema económico capitalista.

Nos estertores da Ilustración, a República das Letras implosiona a consecuencia, entre outros factores, da presión exercida polos Estados nacionais, isto é, como parte dun xogo de forzas entre o particular e o universal no que estivo inmersa dende a súa emerxencia. Durante aproximadamente un século, a idea dunha comunidade transnacional, europea, pareceu permanecer en estado de latencia, afogada polo peso que o nacionalismo romántico acadou en todo Europa. A este respecto, pódese dicir que a idea de Europa, e a de literatura europea, como espazo de encontro supranacional perdurou en certa medida nos retos e aspiracións que, malia o peso que o modelo do estado-nación tivo nos seus obxectivos e plantexamentos básicos, definiron a literatura comparada na súa constitución como disciplina —tal e como testemuña a centralidade que o concepto goethiano de literatura mundial (*Weltliteratur*) tivo (e aínda ten hoxe) en ela—, aínda que non se pode deixar de subliñar a forte tendencia grafocentrista que a disciplina comparatista presenta.

Este artigo busca así explorar o lugar que ocupa e a función que cumpre hoxe a oratura —africana— no panorama literario europeo. Na primeira parte, farase unha pequena reflexión sobre as limitacións que aínda presenta a literatura (europea) comparada á hora de dar conta da súa heteroxeneidade cultural, ao mesmo tempo que se considerará, na liña dos traballos de Oliver Haag sobre as literaturas indíxenas australiana e neocelandesa (2011), a pertinencia e a utilidade da inclusión do estudo sobre as estratexias de *marketing*

de que son obxecto as formas literarias indíxenas no seu proceso de introdución nos mercados europeos, con vista a unha descolonización ou, seguindo a Rey Chow, unha poseuropeización da literatura (europea) comparada. Co fin de apoiar as ideas expostas na primeira parte, nun segundo momento, presentárase o caso da comunidade amazigh, facendo unha breve análise dos modos de promoción das traducións de contos orais cabileños en linguas europeas. Así, dito exame centrárase nos paratextos como títulos e imaxes de portadas das traducións de contos orais cabileños en lingua francesa. Por outro lado, e aínda que de forma tanxencial, o caso de estudo elexido servirá tamén para resaltar un dos «defectos congénitos» (como o denomina Michèle Ballez 2006) de toda construción cultural, a saber, «el hecho de que todo regionalismo que aspire a ser coherente debe construírse, en parte, sobre un sentimento común de pertencencia a un espazo geográfico concreto» (Ballez 2006: 183), pois considero que constitúe un bo exemplo de construción identitaria transnacional a través da literatura oral, a cal, como se poderá ver, cumpre unha función non só de representación social, en canto memoria colectiva e rasgo de identidade, senón que tamén constitúe, seguindo a Ballez, un espazo de negociación cultural e, polo tanto, un mecanismo para incorporar novas representacións do contexto global.

1. Europa, ¿unha utopía?: prospeccións comparatistas no espazo poseuropeo

Dende principios do século XIX, coa institucionalización da literatura comparada e da historia literaria —e, por suposto, como parte do proxecto da modernidade—, a esfera intelectual europea hexemónica privilexiou e consolidou unha das formas de interacción semiótica creadas polo ser humano: a literatura escrita moderna, a cal se converteu nunha etiqueta unificadora dunha diversidade de formas que dificilmente se deixan incluír en ela. Este proceso tivo lugar baixo a forma dun consenso ou pacto tácito, o cal propoño chamar «pacto grafocéntrico»: aquel por medio do cal a literatura escrita moderna se institucionalizaría e se establecería como realidade social —algo que máis tarde Pierre Bourdieu denominaría *campo literario*—. Deste modo, a experiencia artística verbal humana definiuse sobre a base de principios e categorías xeohistóricas eurocéntricas e grafocéntricas —alfabetocéntricas—, as cales levarían, seguindo a pensadores como Walter Mignolo (1992), ou, a Ngugi Wa Thiong’o (1994), á colonización da linguaxe, da mente, da memoria e da

experiencia literaria. Así, a institución europea arrogouse o dereito a decidir o *quen*, o *que* e o *como* da práctica epistémica e hermenéutica, menosprezando e, polo tanto, excluindo outras formas de pensar e de entender o feito artístico verbal, tal e como é o caso aquí tratado: as oraturas africanas.¹ Unha actitude que conducirá a un gran baleiro metodolóxico e analítico no seo dos estudos literarios —europeos— á hora de tratar o fenómeno artístico verbal oral como modo de transmisión e de civilización específico, dinámico e actual.

Os estudos desenvolvidos nas últimas décadas no ámbito latinoamericano axudan a comprender a maneira en que os mecanismos discursivos operan sobre os suxeitos en situacións coloniais, o cal faría posible a súa descolonización, ao mesmo tempo que, grazas a crecente atención prestada ás formas de pensamento crítico indíxena e a reivindicación dos seus dereitos epistémicos, ábrese un amplo espectro de alternativas á modernidade occidental, permitindo en consecuencia unha importante diversificación epistemolóxica, isto é, a construción de «epistemoloxía(s) outra(s)». Desexo de superación que, por outra parte, tamén se pode observar en Asia e África —con figuras como Dipesh Chakrabarty, Gayatri Spivak, Ngũgĩ Wa Thiong’o ou Wole Soyinka—, podendo incluílos así, *mutatis mutandis*, no xiro epistémico ou «xiro decolonial» (cf. Nelson Maldonado-Torres) que tanto está a dar que falar actualmente nos medios académicos e intelectuais de todo o mundo.

Partindo especialmente do ámbito de reflexión da filosofía política, o xiro ou opción decolonial foi definido polos intelectuais latinoamericanos do grupo «modernidad/colonialidad/decolonialidad» —entre cuxos colaboradores atópanse figuras como Aníbal Quijano, Ramón Grosfoguel, Enrique Dussel, Santiago Castro-Gómez ou Walter Dignolo— como unha perspectiva que pode modificar e complementar os principios e categorías —eurocéntricas— dos que, até o de agora, debía partir toda investigación científica que quixera ser considerada como tal. Para esta corrente, o uso dos modelos occidentais de pensamento supón a perpetuación do lugar hexemónico que ocupa a academia euro-norteamericana na epistemoloxía internacional, ó mesmo tempo que carrega a colonialidade do ser e do saber. Por conseguinte, o concepto

¹ O término «oratura» non é só unha fórmula que pretende esquivar o oxímoro que en realidade é «literatura (*littera*) oral», senón tamén unha chamada de atención sobre as insuficiencias dunha teoría *literaria* que identifica implicitamente o seu obxecto de estudo coa «literatura escrita moderna». O investigador ugandés Pio Zirimu define a oratura como «the use of utterance as an aesthetic means of expression» (cit. en Thiong’o 2003: 111). Convén salientar a este respecto que Zirimu non plantexa unha oposición oratura/literatura, senón oratura/narrativas visuais (dende a literatura ao cine).

«decolonialidad» pretende ir alén dalgunhas correntes de pensamento social como a teoría da dependencia, a análise do sistema mundo, o marxismo contemporáneo e os estudos poscoloniais, as cales, aínda nun mundo declaradamente descolonizado e poscolonial, non conseguiría superar ou transformar as relacións de dominación establecidas polos poderes coloniais, tal e como sinalan Castro-Gómez e Grosfoguel no prólogo á obra colectiva *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*:

El concepto “decolonialidad”, que presentamos en este libro, resulta útil para trascender la suposición de ciertos discursos académicos y políticos, según la cual, con el fin de las administraciones coloniales y la formación de los Estados-nación en la periferia, vivimos ahora en un mundo descolonizado y poscolonial. Nosotros partimos, en cambio, del supuesto de que la división internacional del trabajo entre centros y periferias, así como la jerarquización étnico-racial de las poblaciones, formada durante varios siglos de expansión colonial europea, no se transformó significativamente con el fin del colonialismo y la formación de los Estados-nación en la periferia. Asistimos, más bien, a una *transición del colonialismo moderno a la colonialidad global*, proceso que ciertamente ha transformado las formas de dominación desplegadas por la modernidad, pero no la estructura de las relaciones centro-periferia a escala mundial. [...] Desde el enfoque que aquí llamamos “decolonial”, el capitalismo global contemporáneo resignifica, en un formato posmoderno, las exclusiones provocadas por las jerarquías epistémicas, espirituales, raciales/étnicas y de género/sexualidad desplegadas por la modernidad. (2007: 13-14)

Esta perspectiva supón o tránsito da crítica á colonialidade do saber cara a transformación afirmativa de espazos, institucións, subxectividade por medio das cales perpetúanse estruturas e relacións de poder, de dominación. Destácase así a ineludible complementariedade existente entre colonialismo e modernidade e, en consecuencia, faise fincapé na necesaria incorporación desta outra cara da moeda, ou, en palabras de Mignolo, o lado escuro da modernidade, pois sen ela toda crítica ao paradigma moderno será eurocéntrica, todo intento emancipador será algo vano e inútil. Ao igual que os estudos culturais e poscoloniais, esta perspectiva reconece a imbricación entre capitalismo e cultura, así como o papel fundamental das epistemes na conformación tanto do plano xurídico-político como do económico e social, isto é, o modo no que os discursos raciais, étnicos, sexuais ou outros, organizan a poboación mundial en estruturas xerárquicas —e opresivas—. Segundo indican Castro-Gómez e Grosfoguel, débese atender «a la heterarquía de las múltiples relaciones raciales, étnicas, sexuales, epistémicas, económicas y de género que la

primera descolonización dejó intacta»² (2007: 17). Por suposto, para levar a cabo este proxecto, faise indispensable atopar novos conceptos e categorías que sexan capaces de dar conta «de la complejidad de las jerarquías de género, raza, clase, sexualidad, conocimiento y espiritualidad dentro de los procesos geopolíticos, geoculturales y geoeconómicos del sistema-mundo» (Castro-Gómez e Grosfoguel 2007: 17).

Porén, se se observa o espazo europeo, a situación cambia de modo significativo, pois, a pesar das importantes transformacións que se produciron —co posestructuralismo e o posmodernismo— no pensamento occidental en xeral, e no ámbito da literatura (europea) comparada en particular, a idea de Europa e de literatura europea segue a estar dominada en moi boa medida pola concepción literaria moderna da denominada, segundo a clasificación proporcionada por Manuela Boatcă (2010), a Europa heroica, isto é, Francia e Inglaterra —vs. Europa decadente, España e Portugal, e Europa epigonal, «Balcáns»—.³ Con dita clasificación, o que Boatcă —xunto con outros investigadores como Enrique Dussel, Ramón Grosfoguel ou Boaventura de Sousa Santos— pretende é a descolonización da mesma Europa, por medio da denuncia do monopolio da idea de Europa e a consideración da emerxencia de varios modelos teóricos, é dicir, a substitución do concepto de «modernidade» polo de «modernidades múltiples».

Até o de agora, non conseguín encontrar aplicacións deste xiro epistémico no ámbito da literatura (europea) comparada, na que, a pesar de poder observar, como resposta aos desafíos multiculturalistas que trae consigo a globalización, unha apertura e unha relativización de determinadas categorías literarias tradicionais, segue a predominar unha idea do feito literario profundamente grafocéntrica e eurocéntrica, o cal, a nivel disciplinario, tradúcese nun baleiro metodolóxico e analítico á hora de tratar outras formas de interacción semiótica, tales como a literatura oral. Nesta liña, o notable aumento dos traballos sobre o que se denominou «afro-european literature(s)», así como a reflexión sobre as novas configuracións espaciais que se dan máis aló das fronteiras lingüísticas e nacionais (cf. «Trans-spaces» de Susan Ardnt 2009), supoñen, certamente, un avance no recoñecemento das diferentes herdanzas, desenvolvementos históricos, formas de pensar, entender e vivir Europa.

² Castro-Gómez e Grosfoguel refírense aquí a descolonización levada a cabo nos séculos XIX e XX; a segunda sería a que se está a experimentar hoxe en día co decolonialismo ou xiro decolonial.

³ Sobre a marxinalidade ou a separación de España e Portugal da idea hexemónica de Europa, véxase Eduardo Lourenço (2001).

Coa Provincialización de Europa (cf. Dipesh Chakrabarty 2000), aumenta do mesmo modo o número de investigadores que sinalan a necesidade de crear novas categorías coas que aproximarse ás iteracións semióticas desenvolvidas hoxe neste espazo, xa que lonxe de asimilarse á cultura do país receptor, como se pensou anteriormente, supoñen a xeración dun «eu» cultural e literario novo, que pon en cuestión as categorías literarias occidentais. Así, xorden dende críticas á non contemplación dos autores nos canóns europeos até propostas como a de Ottmar Ette, quen suxire a formación dunha «transdisciplinary, transcultural form of literary studies without permanent residence» (cit. por Arndt 2009: 118), a cal permitiría o estudo da literatura como «literature in motion», ao mesmo tempo que situaría os estudos literarios nun marco verdadeiramente mundial dende o que estudar as relacións interliterarias.

Porén, o concepto de «literatura(s) afro-europea(s)» definido «as a category for the study of a large and diverse corpus of texts produced in *different languages* and within different contexts» (Brancato 2008: 2), perpetúa en certo sentido a posición hexemónica rexentada por unha idea determinada do fenómeno artístico verbal —a literatura escrita moderna—, a cal continúa arraigada na noción de literatura nacional, polo menos lingüisticamente falando. Pénsese, por exemplo, en que a maior parte dos autores estudados até o de agora —Nassera Chora, Sidi Seck, Mohamed El Gheryb o Amryl Johnson, entre outros— escriben nunha das linguas dos grandes espazos denominados francofonía, anglofonía, hispanofonía, lusofonía ou teutonía, non achando se non escasos exemplos de investigacións cuxo foco de interese sexan as literaturas escritas en linguas non europeas, elaboradas e publicadas en Europa. Do mesmo modo, e como xa remarquei, a oratura indíxena —a súa transcripción, tradución, edición e recepción— tampouco parece ser obxecto destes estudos, encontrándose así atrapada nos seus marcos nacionais de orixe e relegada a unha etapa arcaica do proceso evolutivo literario.

Seguindo as reflexións de César Domínguez sobre a noción de literatura mundial (2013), a circulación literaria enténdese, por norma xeral, en termos grafocéntricos, isto é, a través de conceptos como autor e autoría, os cales están profundamente vinculados ao proceso de expansión do sistema económico e político capitalista e, polo tanto, á dimensión material da arte verbal. Certamente, co capitalismo xorden grandes intereses entorno a letra impresa. O acceso ao coñecemento, entendido agora como propiedade privada, convértese nun mercado que reportará grandes réditos, grazas en grande medida á escolarización da poboación, a cal pasou a conformar novos lectores e, en consecuencia, novos espazos de consumidores potenciais.

Os desexos por controlar e sacar beneficio da arte verbal pódense observar especialmente dende principios do século XVIII, cando, por mandato da reina Ana, créase a primeira lei, a «Copyright Act» (1709), para regular o dereito sobre as modalidades de reprodución e de uso das obras escritas, as cales apreciaríanse a partir de agora xa non só polo seu valor estético, senón tamén económico —como mercancía—. A literatura alcanzaba así a súa autonomización —a súa privatización— a consecuencia de toda unha serie de cambios que estaba experimentando o espazo do público.

Ao mesmo tempo que a técnica escrita e tipográfica se volveron hexemónicas, a complexa arte verbal oral foi desterrada dunha cultura pública na que só permanecerá en detrimento do seu dinamismo e actualidade. Deste xeito, a moda folclorista que percorreu a Europa do século XIX levou a numerosos escritores —procedentes en gran número do ámbito académico e intelectual— a editar e publicar en forma de antoloxías as diferentes formas orais recollidas. A oratura viuse así asimilada xa non só o soporte escrito —algo que certamente comezara moito antes—, senón tamén ás regras de xogo do mercado. Agora ben, mentres as compilacións de literatura oral europea como a dos irmáns Grimm, alcanzaron un gran prestixio no seo do lector burgués, as formas orais recollidas nas colonias foron obxecto das máis duras críticas por parte dos eruditos europeos, os cales as consideraron de baixo estilo e, polo tanto, de carácter arcaico.⁴ Sen dúbida, estas cualificacións modificáronse de forma

⁴ A este respecto, cabe remarcar que, aínda que as formas orais europeas alcanzaron un certo «prestixio», este correspondería exclusivamente á transcripción de ditas formas, é dicir, as súas transposicións en formato libro, o cal, como se sinalou no primeiro capítulo, levaba o seu menosprezo polo seu carácter oral, é dicir, por no axustarse aos patróns estéticos ou literarios que se desenvolveron coa escritura. Existía así unha clara instrumentalización da literatura oral, o cal, en consonancia co carácter paradoxal do nacionalismo romántico (cf. Anderson 2006), producía unha clara contradición no seo do ámbito académico e intelectual. A oratura cualificábase ao mesmo tempo como «excellent» e «barbaric» (Goethe 1850: 266), podendo ser así lida e estudada, aínda que, como subliña Goethe, coa única finalidade de ser capaces de transmitir as «bendicións» da propia cultura —nas cales residía o *eidós* ou esencia nacional—. Un exemplo desto constitúeno as compilacións dos irmáns Grimm citadas máis arriba, pois, se se observa o seu percorrido no mercado do libro, percíbese claramente o proceso que sufriu a oratura en xeral e formas como o conto en particular. Traducidos hoxe a máis de cento sesenta linguas e cun total de máis de cento vinte edicións diferentes, os contos recollidos por estes dous folcloristas do século XIX serían recordados pola posteridade asociados a un nome de autor e ao soporte escrito, ocultando e esquecendo a orixe oral dos mesmos. Certamente, nas súas primeiras edicións, estes contos encontraron bastantes obstáculos na súa recepción, aínda que, como indica Thomas O'Neil, «*Children's and Household Tales* gradually took root with the public. The brothers had not foreseen that the appearance of their work would coincide with a great flowering of children's literature in Europe» («*Guardians fairy tale*»; sitio web National Geographic). Sen dúbida, este último punto leva á asociación xeneralizada do conto co sector infantil e xuvenil, o cal impide en grande medida o seu tratamento como un xénero «serio» ou «adulto», especialmente se se trata dunha forma oral.

significativa dende entón, mais non así o seu modo de difusión e visibilización, o cal continúa a ser principalmente a transcripción e a publicación en formato libro.

A raíz do dito, cabe preguntarse polos modos de circulación que ten a oratura hoxe no espazo europeo, e máis especificamente polas estratexias de *marketing* de que son obxecto no seu proceso de introdución nos mercados. Como no caso das literaturas indíxenas neocelandesa e australiana analizadas por Oliver Haag, as investigacións sobre a promoción e a recepción das formas orais africanas son, até onde puiden comprobar, máis ben escasas, vendo unha maior focalización na produción escrita en linguas occidentais dos denominados «autores afroeuropeos». Así, por medio da análise do caso amazigh, intentarei determinar, no sucesivo, a pertinencia e a utilidade da inclusión do estudo dos modos de funcionamento dos mecanismos editoriais sobre as literaturas orais con vista a unha descolonización ou, seguindo a Rey Chow (2012), unha poseuropeización da literatura europea comparada.

2. Alén do grafocentrismo europeo: os sendeiros da cultura oral (amazigh) en Europa

Nómade e de forte carácter oral, a comunidade amazigh encádrase dentro do espazo norteafricano, zona de intensos contactos interculturais. Tal carácter de fronteira confírelle un alto grao de conflictividade, que, no caso amazigh, pasa en grande medida pola implantación do sistema colonial francés a principios do século XIX, pois este exerceu unha importante violencia estrutural e cultural sobre a poboación autóctona. A este respecto, Ait Kaki, ao cuestionar a afirmación dunha suposta «berbérophilie» ou «berbéromanie» por parte das elites culturais francesas coloniais, subliña a política do «divide et impera» seguida por Francia en materia política, identitaria e cultural, vendo que os traballos etnográficos levados a cabo dende finais do século XIX responden máis á vontade de coñecer para gobernar que a un verdadeiro propósito de conservación cultural. Grazas as súas políticas de asimilación identitaria e cultural, Francia logrou implantar o seu sistema de organización social, o seu concepto de «cultura», marxinando e silenciando determinadas experiencias sociais, ao mesmo tempo que fomentou os profundos conflitos que estralaron tras a independencia entre arabo-islamismo e franco-berberismo. A súa situación de minoría lingüística e cultural —en toda a zona «amazigophone»: Marrocos, Arxelia, Níxer, Malí, Libia, Burkina-Faso, Nixeria, Mauritania, Túnez e Exipto— explícase non só polo impacto da larga presenza francesa na

área do Magreb —dende principios do século XIX até mediados do século XX—, senón tamén polas fortes políticas de arabización impostas tras a independencia. Deste modo e, especialmente, no caso de Arxelia, a súa separación de Francia fíxose en nome dunha identidade árabe e islámica, que fomentou unha marcada hostilidade cara a cultura francesa, vista como un símbolo de colonización e de submisión, e cara a cultura amazigh, unha minoría «encombrante» (Chaker), pois constituía —e aínda constitúe, malia algúns avances no seu recoñecemento— unha ameaza para a pretendida unidade nacional.

Do mesmo modo que noutras sociedades poscoloniais, a produción cultural amazigh experimentou profundos cambios que, no plano da arte verbal, se traduciron na súa inserción nun novo sistema de transmisión e difusión: a escritura e o mercado do libro. Isto supuxo, por unha banda, a emerxencia dunha literatura escrita e, por outra, a necesidade de novos recursos materiais e intelectuais dos que as estruturas estatais e outras entidades públicas non se fixeron cargo, en grande medida por non ser vista como unha cultura nacional. Así, nun caso como o da comunidade amazigh, no que xa non só se atopan dificultades de carácter económico senón tamén de carácter político, a diáspora supuxo a apertura a un espazo que, aínda que non a recoñecía institucionalmente —pois Francia consideraba que tal recoñecemento era responsabilidade dos países de orixe—, a lo menos permitía a súa expresión e o seu traballo na construción identitaria e cultural.

Neste senso, e simplificando un pouco as cousas, poderíanse sinalar dúas vías de circulación da arte verbal amazigh: unha na que prevalecería o canal oral e cuxo espazo de desenvolvemento no contexto da emigración constitúeno as asociacións e outros organismos de acción cultural; e outra na que se privilexaría o soporte escrito e que transcorrería no mercado editorial. Sen dúbida, a arte verbal oral desenvolvida nas asociacións acabou respondendo ao desexo de paso do oral ao escrito que se intensificaría nos anos 80, grazas ao incipiente discurso político e identitario que trouxeron consigo os acontecementos acaecidos en Arxelia nesa época, e que comunmente se coñecen como «primaveira bereber». Iniciada a finais do século XIX, esta labor tradúcese, ademais de en grandes esforzos adicados á elaboración e fixación dunha escritura amazigh, na publicación de importantes corpus literarios e culturais, tal e como é, por exemplo, o caso das antoloxías de contos.

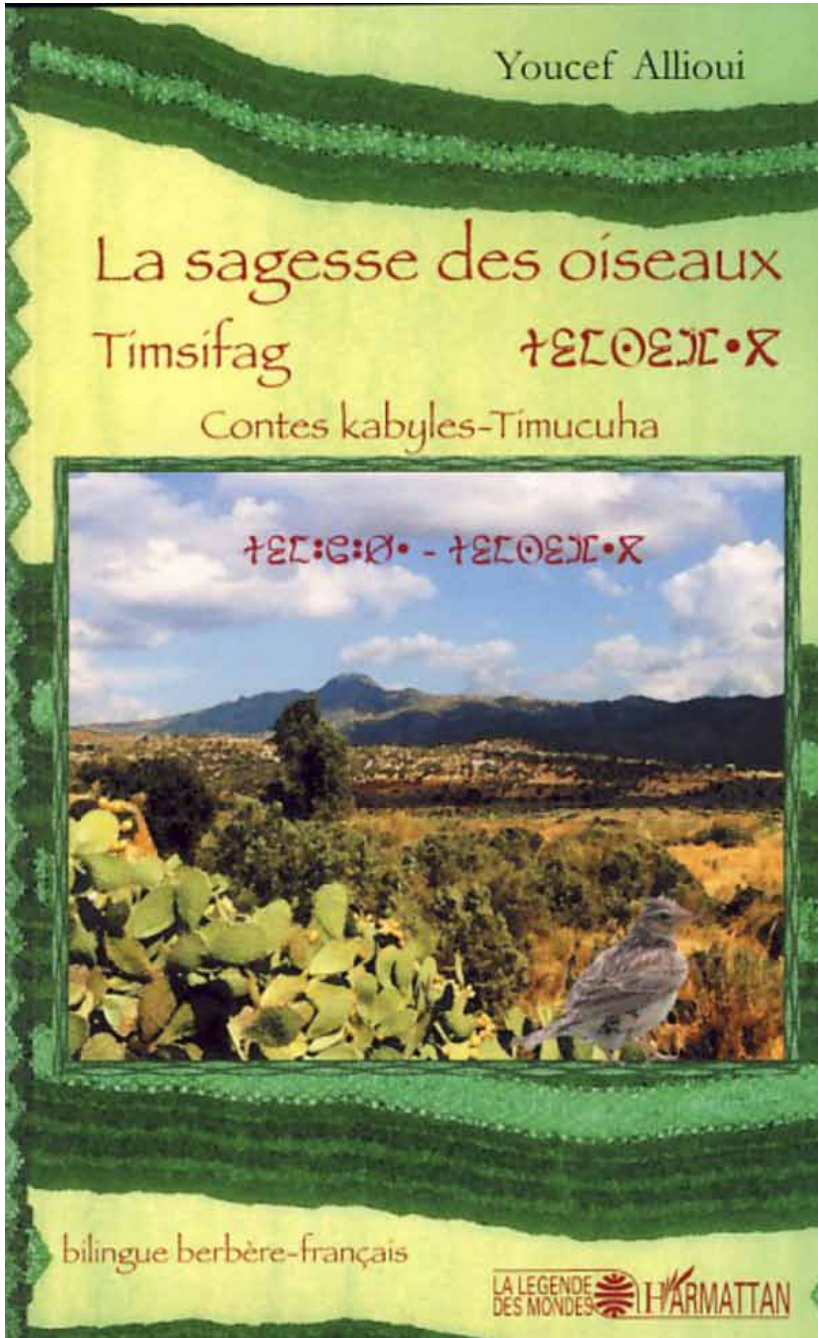
Un dos espazos nos que mellor se percibe os procesos e estratexias ás que estas son sometidas polos autores e editoriais unha vez transcritas e traducidas constitúeo o que Gérard Genette denominou «paratexto» (1987), e, máis concretamente o «peritexto editorial». Pola súa condición de limiar, de pri-

meiro espazo de encontro entre a obra e o público, o seu exame pode arrojar nova luz xa non só sobre a transmisión de estereotipos sociais e culturais a través da literatura, senón tamén sobre o proceso de construción dun «target readership» (Haag), isto é, a imaxinación dun «lector implícito» ou consumidor potencial.

Como sinala Genette, cada elemento peritextual ten a súa propia función, o cal significa que un mesmo peritexto pode perseguir diferentes fins á vez. Deste xeito, o paratexto comunica xa non só unha serie de datos puros sobre o autor ou a data e o lugar de publicación, senón tamén certa intención autorial e/ou editorial, e, en moitas ocasións, un pacto de veracidade que se manifesta por medio dalgunhas indicacións biográficas, históricas, culturais, etc. Con relación ao caso aquí tratado, isto quere dicir que, pese a presentar na súa gran maioría un enfoque neutral, a lo menos teoricamente, os elementos paratextuais de moitas destas antoloxías proporcionan patróns implícitos de lectura, é dicir, non perceptibles a simple vista polo destinatario, pero que, especialmente ao tratarse dunha cultura ausente en grande medida do imaxinario colectivo francés, inflúen na recepción destas obras, e, polo tanto, da súa cultura.⁵ Neste senso, pódense salientar dúas tendencias discursivas que se observan nestas antoloxías de contos: a étnica ou identitaria e a grafocéntrica. Por étnico ou identitario entendo aquel tipo de discurso que presenta ao pobo amazigh como unha comunidade culturalmente diferenciada, isto é, con unha herdanza —en canto tradición— cultural e lingüística propias, e, por medio desta, como dona dunhas crenzas, normas e valores caraterísticos. Este sinala así a «berberidade» do produto cultural. Pola súa banda, o termo grafo-céntrico apunta á ausencia de indicacións sobre o carácter oral destas formas narrativas, isto é, á non declaración da súa pertenza ao patrimonio inmaterial amazigh. Estas tendencias discursivas percíbense especialmente ao examinar as coberturas das antoloxías de contos orais amazigh, concretamente os títulos, as indicacións xenéricas, as notas editoriais ou as referencias biográficas.

Como exemplo paradigmático de ambos tipos, cómpre citar *La sagesse des oiseaux* (2008; Ilustración 1) de Youcef Allioui, doutor en lingüística e socioloxía, economista e escritor cabileño. Nesta obra, o discurso identitario observase especialmente, por un lado, no título, un dos elementos máis importantes no proceso de socialización da práctica literaria, xa que é o nome do texto, a súa identificación social; e, por outro, na indicación xenérica, estreitamente

⁵ Esta ausencia reflíctese tamén na súa inclusión nas estatísticas nacionais —INSE— en conxuntos máis bastos como «árabes», «mulsulmáns», «magrebís», etc.



ligadas o título, sendo, en palabras de Genette, «un anexo del título, más o menos facultativo y más o menos autónomo según las épocas o los géneros, y por definición remático, en tanto destinado a hacer conocer el estatus genérico intencional de la obra» (1987: 83).

Así, o exame do primeiro destes elementos paratextuais, o título, leva a pensar na cuestión do paso da lingua oral á escrita da que acabo de falar, a cal, no plano da arte verbal, produciu todo un debate ao redor do código por medio do cal se levaría a cabo dita tarefa, é dicir, o tipo de escritura que se emprega nas transcricións da oratura. Ante a ausencia actual dun sistema de escritura común aos diferentes grupos que conforman ese espazo cultural chamado *Amazighité*, os intelectuais, lingüistas e antropólogos na súa gran maioría seguiron varias vías, clasificables segundo o tipo de escritura privilexiado: a árabe, a través da cal xa se recolleran poemas amazigh dende a Idade Media, o alfabeto latino, cun importante corpus publicado dende mediados do século xx (cf. Chaker 1992) ou do «tfinagh», variante actual do líbico-bereber que perdurou unicamente nas comunidades tuaregs do Sáhara central —con un uso moi reducido ante o predominio da expresión oral—, e que, na actualidade, se emprega para transcribir numerosas linguas amazigh. Deste modo, a obra de Alloui encádrase dentro dunha posición intermedia, xa que non só presenta os contos a través dun título en forma bilingüe, en francés e amazigh en alfabeto latino —unha tendencia moi recente, dende 2002, e aínda bastante minoritaria, vendo como a maior parte dos escritores prefiren presentar os contos en forma monolingüe, en francés—, senón tamén en escritura tfinagh. Polo tanto, isto desvela unha clara estratexia autorial e editorial, xa que, pese a promocionala por medio dun título como unha obra redactada en dous códigos lingüísticos, latino e tfinagh, esta non é a realidade que encontrará o lector, quen descubrirá que non está verdadeiramente escrita neste último. Deste xeito, este lingüista mostra un claro posicionamento identitario e, incluso, político, dado o valor emocional —traducido a nivel cognitivo nun sentimento de pertenza, filiación ou solidariedade— que posúe o tfinagh como símbolo cultural, o cal, como sinala Salem Chaker, ten «le double avantage de marquer l'appartenance historique incontestable de la langue berbère au monde de l'écriture et d'assurer la discrimination maximale par rapport aux cultures environantes puisque cet alphabet est absolument spécifique aux Berbères» (1992: 4).

Agora ben, se se observa o outro dos elementos paratextuais citados, isto é, a indicación xenérica, tamén se atopa esta mesma tendencia discursiva identitaria, pois, a diferenza de outras antoloxías de contos amazigh, *La sagesse*

des oiseaux non só presenta un título bilingüe e unha indicación específica de esa característica do tipo «bilingüe français-berbère», senón que, ademais, acompaña a clasificación xenérica, neste caso o conto, con información sobre a comunidade amazigh concreta da que proveñen esas formas narrativas, tal e como se observa na rúbrica «contes kabyles-timucuha» que se sitúa entre o título e a referencia lingüística. Deste modo, esta obra presenta un discurso identitario especialmente delimitado —xeográfica e culturalmente—, marcado —no sentido da reiteración que se contempla a través destes elementos—, e, incluso, militante —trazo que lle confire certo carácter político—. A este respecto, cabe sinalar que, pese a erixirse como un dos defensores máis férreos da cultura amazigh, Allioui tamén presenta un discurso grafocéntrico, xa que non declara de forma explícita a procedencia oral dos contos, un elemento considerado xeralmente indispensable na loita polo recoñecemento cultural.

A raíz de isto, cumpriría preguntarse polo tipo de relación que mantén a oratura co texto escrito, modo privilexiado dentro do «habitus» literario occidental, o cal moldea as formas de arte verbal oral en función dos seus propios patróns estéticos. A literatura oral é arrancada do seu contexto específico, isto é, a *performance*, o aquí e agora que emisor e receptor comparten, experimentando unha serie de transformacións e, polo tanto, de perdas.⁶ Esta sería a conclusión á que se chegaría se se parte dunha concepción grafocéntrica que da centralidade o texto escrito, sendo este o único modo de circulación literaria posible. Porén, o oral e o escrito manteñen unha relación moito máis estreita da que as categorías occidentais pretenden facer ver. Dado que o oral supera os límites textuais, unha antoloxía de contos orais pode ser vista,

⁶ O termo *performance* compréndese aquí na súa acepción anglosaxona, é dicir, como unha acción ou proceso complexo a través do cal se transmite e se recibe unha mensaxe nun aquí e agora, nun espazo-tempo que emisor e receptor comparten. A *performance* é, polo tanto, un acto comunicativo no que, como sinala Arturo Casas, «fáanse simultáneos os códigos, as decodificacións e os reaxustes entre emisor e receptor, sexan este e aquel individuais ou colectivos» (2012: 54). No fenómeno oral, o emisor e o receptor influéncianse reciprocamente, podendo captar, neste caso, o devir falante do oínte e o devir oínte do falante ó estilo da orquídea e da avispa de Deleuze e Guattari: «La orquídea se desterritorializa al formar una imagen, un calco de avispa; pero la avispa se reterritorializa en esa imagen. No obstante, también la avispa se desterritorializa, deviene una pieza del aparato de reproducción de la orquídea; pero reterritorializa a la orquídea al transportar el polen. La avispa y la orquídea hacen rizoma, en tanto que heterogéneos» (2002: 16). Porén, a *performance* como realización ou execución non só atinxe á poesía ou narración oral, senón tamén a outras disciplinas artísticas (música, danza, teatro, etc.) que tenden a ser concibidas de forma independente da arte verbal oral (por ser considerado esta última como tradición ou folclore), aínda que no fondo non deixan de formar parte dun conxunto de prácticas que poderían englobarse, *mutatis mutandi*, baixo a rúbrica de «arts vivants» («artes vivas»). Cf. Zumthor e Baumgardt.

La sagesse des oiseaux

Timsifag - ⵜⴰⴳⴰⴷⴰⵏⵜ ⵏ ⵓⵙⵏⴰⵏ

Quand le mari arriva avec ses invités, ils mangèrent tous. Personne ne se soucia de l'absence de Ziri. Seule Aïcha refusait de manger et ramassait les os de son frère à mesure que les autres les jetaient par terre. Elle les enterra dans le jardin derrière la maison.

Quand le printemps vint, un genévrier poussa à l'endroit où Aïcha avait enterré les os. Tous les jours, à l'approche du moment où Ziri fut égorgé par sa mère, le genévrier se mettait à chanter :

« Ma mère m'a égorgé, m'a égorgé !
Mon père m'a mangé, m'a mangé !
Aïcha a ramassé mes os ! »

En entendant l'arbre chanter ainsi, la mère prit peur ; elle se saisit d'une hache et l'abattit. Mais les racines continuaient de chanter.

Mi-d yeggwed wergaz d inebgawen, ccan yakw. Yiwen ur inula af ziri meskin. Ala Eica teggumma af-jecc. Tjemmez lysan n gma-s di lqata. Tnetl-iten di tebhirt sennig wextam. A-t-aya teggwed-ed tefsut. Temyi-d tejra n taqa g-wemkan anda tenfel Eica iyessan n Ziri.

Yal-ass, mi-d yeggwed lwakud i-gi yepwantel Ziri, anza n tejra ad icennu ad yeqqar :

*« Yemma tezla-yi, tezla-yi !
Baba yecca-yi, yecca-yi !
Eica tejmez lealam-i ! »*

Mi-s tesla i tejra n taqa icennu, yemma-s ikecm-ij lxuf tedlem tagelzimt tgezmi-ij. Qqimen izuran n tejra mazal cennun...

Youssef ALLIOUI a recueilli des milliers d'énigmes, de proverbes, de contes, de mythes, de poèmes anciens, de fables et de sagesse ainsi qu'un important fonds de récits divers et de témoignages sur le monde amazigh kabyle. C'est son huitième ouvrage aux Editions L'Harmattan.

Un dicton kabyle dit : " Qui a sa langue se sent en sécurité /wi'stan illes yetwennes".

©Photo de couverture : Youssef Alloui

couverture : Isabel Larina



9 782296 049611

ISBN : 978-2-296-04961-1

20,50 €

segundo a Genette, como un paratexto en si mesmo, como unha presentación da *performance* a un público lector:

es una evidencia reconocida que nuestra época “mediática” multiplica alrededor del texto un tipo de discurso que el mundo clásico ignoraba, y a fortiori la Antigüedad y la Edad Media, donde los textos a veces circulaban en un estado casi rústico, bajo la forma de manuscritos desprovistos de toda fórmula de presentación. Digo casi porque el solo hecho de la transcripción —y también de la transmisión oral— aporta a la idealidad del texto una parte de materialización gráfica o fónica, que puede inducir [...] efectos paratextuales. (1987: 9)

Desta maneira, percíbese a necesidade e a importancia de incluír este tipo de información nas coberturas das obras ou antoloxías de contos orais nunha cultura como a «europea». Co fin de incorporar a análise da oratura no cadro desta disciplina, a literatura comparada, tense que cuestionar no só o eurocentrismo que esta presenta, senón tamén o seu grafocentrismo, é dicir, a súa focalización na dimensión física do fenómeno artístico verbal —enténdase con elo o obxecto libro—. Pois se esta disciplina ten o seu obxecto de estudo na fronteira, nos procesos de circulación —ben entendidas como literatura mundial—, as manifestacións orais caracterízanse precisamente por superar fronteiras temporais, espaciais, lingüísticas, culturais, etc. Da mesma forma, o exame dos modos de introdución e promoción das traducións de ditas formas orais no mercado poden axudar a comprender o lugar e a función que cumpre hoxe a oratura no panorama literario europeo.

3. Consideracións finais

A raíz do dito ao longo deste escrito, e sen pretender proporcionar conclusións definitivas ou satisfactorias, cabe preguntarse finalmente polo tipo de respostas ou solucións que se poden achegar dende o ámbito da literatura europea comparada con relación ás dificultades que presenta tanto a inclusión da oratura como outras prácticas emerxentes que desafían os patróns estéticos e literarios a través dos cales se definiu até o de agora o feito artístico verbal. En constante preocupación pola súa autonomía, a literatura comparada levou a cabo un profundo acto de interrogación interna —de especulación teórica— nas últimas décadas do século xx, o cal conduciu a transformacións significativas a nivel epistemolóxico e metodolóxico. Porén, os resultados desta apertura e reconceptualización dos seus límites e presupostos básicos non conseguiron solucionar por completo os problemas epistémicos e hermenéuticos que mostra o comparatismo literario dende a súa emerxencia como disciplina a

principios do século XIX. Malia os ataques dirixidos contra o eurocentrismo e os intentos de superación do mesmo, a literatura comparada segue a exercer unha práctica disciplinaria eurocéntrica e grafocéntrica —alfabetocéntrica—. A este respecto, cabe traer a colación as dúbidas e as reservas que César Domínguez achegaba no seu artigo «In 1838: (European) World Literature on the Edge of Law» (2013) con relación ao eurocentrismo dunha das nocións capitais do comparatismo literario, o de literatura mundial. Así, Domínguez propón deixar de ver estes trazos como simples actitudes que hai que criticar e superar, para comezar a concibilos como a base mesma da disciplina, como o seu modo e razón de ser:

When in 1827 Goethe stated that “[n]ational literature has not much meaning nowadays: the epoch of world literature is at hand” and in 1848 Marx and Engels argued that “as in material, so also in intellectual production. [...] from the numerous national and local literatures there arises a world literature”, is it possible to fail to notice that from the 1830s onwards “[t]here was hardly a capital in Europe where the subject [of international copyright] was not canvassed? And, is it possible to fail to notice that when the history of circulation is taken into consideration, Eurocentrism is not an approach to world literature that may be rebalanced, but the internal condition of modern world literature as the result of the European “hegemonic mastery of the world”? (2013: 3)

Como se esbozaba máis arriba, o xiro decolonial proporciona interesantes ideas en torno ao modo de estudo das formas artísticas verbais, as cales, na miña opinión, poderían axudar no proxecto de descolonización da literatura europea comparada da que veño falando. Cabe mencionar así os traballos desenvolvidos por Mignolo no campo da práctica comparatista en situacións coloniais, pois focaliza a súa análise no concepto europeo de canon e de canonización. Partindo dos inicios da modernidade e dos procesos de colonización, Mignolo recalca a dependencia da formación da idea de literatura e de canon a un espazo xeocultural concreto, pois a crenza na universalidade destes conceptos, é dicir, o tomar os valores literarios rexionais —europeos— por un campo de estudo universal conduce á colonización e subordinación doutras formas de entender e interpretar o feito artístico verbal, tal e como é o caso da oratura na maior parte dos espazos denominados poscoloniais. Unha das solucións a este problema atópase, para Mignolo, na substitución das «normative questions concerning canon (trans)formation with explanatory ones regarding the conditions under which canons are formed and transformed» (1991a: 13), é dicir, trátase de non confundir o plano vocacional co epistemolóxico, o cal é moito máis imperante en disciplinas nas que, como a literatura comparada, ambas dimensións tenden a diluírse no suxeito de estu-

do. Con respecto a literatura comparada, este pensamento crítico axuda a desvelar as estratexias e presuncións ideolóxicas que interveñen na formación do canon, tanto a un nivel epistemolóxico como vocacional. Segundo Mignolo, a nivel epistemolóxico hai tantos canóns como comunidades, o cal leva a ver na «diatopical hermeneutic» proposta orixinariamente por Raimon Panikar un moi bo método de interpretación de culturas diferentes e distantes. A partir deste concepto, é dicir, da consideración, en palabras de Mignolo, dos «loci of enunciation» dende os cales se constrúe o coñecemento e as ideas en torno ás prácticas semióticas, pódese evitar a consideración do todo por unha das súas partes, é dicir, o tomar un canon rexional como modelo de todos os canóns literarios. O crítico latinoamericano reconece que un dos puntos chave para que o comparatismo alcance resultados satisfactorios constitúe a superación do tratamento exclusivo das prácticas artísticas verbais a través dos conceptos europeos —modernos— de literatura, obra de arte, autor e público lector, pois presupoñen «alphabetic writing and regional aesthetic criteria» (1991a: 222), o cal, a nivel epistemolóxico, non permitiu a toma en consideración de outros sistemas de transmisión como o soporte oral e outros códigos como os sistemas alternativos de escritura «such as the hieroglyphs developed in ancient Yucatan or the weaving-writing known as *quipus* in ancient and colonial Peru» (1991a: 223).

A elaboración de traballos que comparen prácticas verbais orais e escritas desenvolvidas no ámbito europeo poden axudar a comprender a enorme complexidade que alberga hoxe o concepto de Europa, así como as relación que mantén esta co resto de culturas planetarias, comunmente denominadas os seus «Outros». Do mesmo modo, a situación poscolonial que se vive hoxe neste espazo obriga a preguntarse, seguindo a Mignolo, un dilema hermenéutico para o suxeito cognoscente, o cal, modificando lixeiramente as palabras deste autor, pode formularse da seguinte maneira: ¿cal é o lugar de enunciación dende o cal o suxeito poscolonial europeo entende a experiencia que é Europa? É dicir, ¿en cal das diferentes tradicións culturais das que é herdeiro se sitúa o suxeito cognoscente? Este tipo de preguntas é moi necesario xa non só para os estudos comparados da literatura desenvolvidos en situacións coloniais, senón tamén para o comparatismo das prácticas semióticas producidas hoxe no ámbito europeo, pois as relacións asimétricas das relacións de poder que se establecen entre os dous polos da comparación non só se atopan nas situacións coloniais, senón tamén no comparatismo desenvolvido en e sobre Europa. O emprego dunha hermenéutica diatópica ou pluritópica —así como dialóxica ou plurilóxica— podería axudar a comprender moito mellor os modos de circulación e interrelación dos fenómenos artísticos verbais, ao mesmo

tempo que, como sinala Mignolo, arroxaría nova luz sobre «the significance of the disciplinary as well the cultural (gender, race, class) inscription of the subject in the processes of understanding» (1991a: 235).

BIBLIOGRAFÍA

- AIT KAKI, M. (2004). *De la question berbère au dilemme kabyle à l'aube du XXIème siècle*. Paris: L'Harmattan.
- ARNDT, S. (2009). «Euro-African Trans-Spaces? Migration, Transcultural Narration and Literary Studies». En BEKERS, E.; HELF, S.; MEROLLA, D. (eds.), *Transcultural Modernities: Narrating Africa in Europe*. Amsterdam: Matatu, pp. 103-120.
- BALLEZ, Michèle (2006). «Las tradiciones orales: ¿paradigma de la comunicación local y global?». En LEPE, L. M.; GRANADA, O. (eds.), *Comunicación desde la periferia: tradiciones orales frente a la globalización*. Barcelona: Anthropos, pp. 11-17.
- BAUMGARDT, U. (2008). «La performance». En BAUMGARDT, U.; DERIVE, J. (eds.), *Littératures orales africaines. Perspectives théoriques et méthodologiques*. Paris: Karthala, pp. 49-75.
- BRANCATO, S. (2008). «Afro-European Literature(s): A New Discursive Category?». *Research in African Literatures*, 39.2. Bloomington: Indiana UP, pp. 1-13.
- BOATCĂ, M. (2010). «Múltiples Europas y la Mística de la Unidad». En CAIRO, H.; GROSFUGUEL, R. (eds.), *Descolonizar la Modernidad, Descolonizar Europa. Un diálogo Europa-América Latina*. Madrid: IEPALA.
- CASAS, A. (2012). «A oralidade nos estudos literarios. Para unha cartografía teórico-crítica». En CHOUCIÑO, A.; NOGUEIRA, M^a X. (eds.), *Palabra viva. Galica e Hispanoamérica*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2012, pp. 31-70.
- CASTRO-GÓMEZ, S.; GROSFUGUEL, R. (eds.). (2007). *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del Hombre.
- CHAKER, S. (1992). «La naissance d'une littérature écrite. Le cas berbère (Kabylie)». *Bulletin des Études Africaines (Inalco)*, 9.17/18. URL: <http://www.tamazgha.fr/La-naissance-d-une-litterature-ecrite,1086.html> (18 Xuño 2013)
- CHAKRABARTY, D. (2000). *Provincializing Europe: postcolonial thought and historical difference*. Princeton: Princeton UP.

- CHOW, R. (2012). «La cuestión antigua/nueva de la comparación en los estudios literarios: una perspectiva posteuropea». En DOMÍNGUEZ, C. (ed.), *Literatura Europea Comparada*. Madrid: Arco Libros, pp. 147-175.
- DEULEZE, G.; GUATTARI, F. (2002). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos.
- DOMÍNGUEZ, C. (2013). «In 1838: (European) World Literature on the Edge of Law». *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, 15 [no prelo].
- ETTE, O. (2003). *Literature on the Move*. Amsterdam: Rodopi, 2003.
- ETTE, O. (2011). «Memoria, Historia, Saberes de la Convivencia. Del saber con/vivir de la Literatura». *Isegoría. Revista de Filosofía Moral y Política*, 45, pp. 545-573.
- GENETTE, G (1987). *Seuils*. Paris: Seuil.
- HAAG, O. (2011). «Indigenous literature in European contexts. Aspects of the marketing of the Indigenous literatures of Australia and Aotearoa/New Zealand in German- and Dutch-speaking countries». *Journal of the European Association of Studies on Australia*, 21, pp. 47-63.
- LOURENÇO, E. (2001). *Europa y Nosotros, o las dos razones*. Madrid: Huerga y Fierro.
- MIGNOLO, W. (1991a). «Canons a(nd)Cross-Cultural Boundaries (or, Whose Canon Are We Talking About?)». *Poetics Today*, 12.1, pp. 1-28.
- MIGNOLO, W. (1991b). «Canon and Corpus: An Alternative View of Comparative Literary Studies in Colonial Situations». *Dedalus: Revista Portuguesa de Literatura Comparada*, 1, pp. 219-243.
- MIGNOLO, W. (1992). «La colonización del lenguaje y de la memoria: complicidades de la letra, el libro y la historia». En ZAVALA, I. M. (ed.), *Discursos sobre la 'Invención de América'*. Amsterdam: Rodopi, pp. 183-220.
- O'NEILL, Th. «Guardians of the Fairy Tale: The Brothers Grimm». URL: <http://www.nationalgeographic.com/grimm/article.html> (5 Outubro 2013)
- ONG, W. (2006). *Oralidad y Escritura: tecnologías de la palabra*. México: Fondo de Cultura Económica.
- STEINER, G. (2005). *La idea de Europa*. Madrid: Siruela.
- WA THIONG'O, N. (1994). *Decolonising the Mind. The politics of Language in African Literature*. London: Heinemann.
- WA THIONG'O, N. (2003). *Penpoints, Gunpoints and Dreams. Towards a Critical Theory of the Arts and the State in Africa*. Oxford: Oxford UP.
- ZUMTHOR, P. (1983). *Introduction à la poésie orale*. Paris: Seuil.
- ZUMTHOR, P. (1990). *Performance, réception, lecture*. Québec: Le Préambule.

“Europa, en comparación: Unión Europea, identidad y la idea de literatura europea”
(Ministerio de Ciencia e Innovación: FFI2010-16165)

Grupo de Investigación 1371 “Teoría da Literatura e Literatura comparada”



CIPPCE

