

La voz femenina y la configuración del *Ethos* en “*Purple Hibiscus*” de Chimamanda Adichie

Andrea Laura Lombardo

FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA (UNLP)
andrea.lombardo19@gmail.com

Resumen:

En este trabajo nos proponemos indagar acerca de los aspectos que comprometen la construcción de la voz femenina en la novela *Purple Hibiscus* (2003) de la escritora nigeriana Chimamanda N. Adichie. En este sentido, analizamos la representación identitaria femenina, en especial, la de la mujer africana moderna y la posibilidad de la afirmación de su propia voz en oposición a los sistemas patriarcales tradicionales, la violencia doméstica y la supresión de la palabra femenina como trasfondo. De esta manera, exploramos la configuración de la imagen discursivo-enunciativa o *ethos* (Ducrot, 1984) y los procedimientos de los que se vale la escritora para convocar en el interior del discurso un conjunto de voces contrapuestas y presentar asimismo discursividades pertenecientes tanto al ámbito del inglés como de la lengua igbo para proclamar o silenciar la palabra femenina. Más específicamente, el enfoque de las literaturas de minoría (Deleuze y Guattari, [1975] 1978), nos permitirá vislumbrar el entramado de la escritura en relación con la intervención de la lengua minoritaria (el igbo) en el contexto de la lengua mayoritaria (el inglés) en un proceso de desterritorialización que da lugar a la expresión de nuevos sentidos lingüístico-culturales. De manera complementaria, examinamos las estrategias poscoloniales de escritura (Ashcroft *et al.*, [1989] 2002; Tymoczko, 1999) que exponen *Otro* discurso y, a partir de las cuales, se construye una nueva identidad. Así, estos elementos que se instauran como “extraños” en el discurso (es el caso de transcripciones en igbo sin traducción, palabras o frases en igbo traducidas al inglés, palabras entrecomilladas o sin marcación tipográfica, canciones, relatos de festividades y costumbres que evocan la cultura africana) se erigen como formas de la heterogeneidad interlingüe (Spoturno, 2012) en tanto suponen un proceso de transposición de elementos lingüístico-culturales de una lengua a la otra en el propio texto “original”. Finalmente, se intenta aquí abordar y evaluar la recreación de las formas de la heterogeneidad interlingüe (Bandia, 2006; Rodríguez Murphy, 2010) en la versión al español realizada por la traductora Laura Rins Calahorra (2016) en tanto elementos constitutivos del discurso de este texto híbrido, interlingüe e intercultural.

Palabras claves: Chimamanda Adichie, *ethos*, estrategias poscoloniales de escritura, alteridad femenina.

Introducción

Este artículo se ocupa de indagar acerca de la narrativa de la escritora nigeriana Chimamanda N. Adichie (1977—) en la novela *Purple Hibiscus*¹, la cual se enmarca en las literaturas de minorías y del mundo poscolonial. Antes de abordar el análisis respecto de las literaturas de minorías y de la estrategia de desterritorialización de la lengua (Deleuze y Guattari, [1975] 1978), operación que constituye uno de los rasgos esenciales de estas escrituras, es necesario realizar algunas precisiones que guiarán nuestro estudio y delimitarán nuestro alcance. En primer lugar, examinaremos la manera en que la autora construye la imagen discursivo-enunciativa o *ethos* en la novela en relación con la identidad femenina. En este sentido, usaremos el término *ethos*, noción que proviene de la retórica clásica de Aristóteles², desde una perspectiva polifónica y en relación con la imagen que el locutor construye de sí mismo en el interior del discurso. Así y en estrecha relación con el punto anterior, seguimos los aportes de la polifonía enunciativa de Ducrot (1984) que nos posibilitarán desentrañar esa configuración de voces o puntos de vistas que se producen en el interior del discurso. Para Ducrot, en un plano extralingüístico, existe un sujeto hablante empírico que efectivamente produce el enunciado y que puede o no ser el que asume la responsabilidad por el contenido del enunciado³. En un plano intralingüístico, en un mismo discurso, incluso dentro de un mismo enunciado, pueden coexistir distintos locutores que tienen jerarquía enunciativa diferente. Así, llama Locutor L (“locutor de un enunciado”) a la entidad del discurso que asume la responsabilidad de su enunciación y Locutor lambda (λ) (“Locutor como ser en el mundo”) representado en el discurso por las marcas de la primera persona y que no es accesible más que a través de su aparición como L. Los “enunciadores”, en cambio, son los puntos de vista introducidos por el locutor en el enunciado y con quienes el locutor puede identificarse o distanciarse.

En segundo lugar, es oportuno delimitar el alcance que tendrá el análisis de la construcción de la imagen discursivo-enunciativa en este artículo. Como ya hemos anticipado, nos interesa evaluar la configuración del *ethos* en relación con la perspectiva femenina presente en la novela, es decir, ¿qué estrategias de escritura utiliza Adichie para darle entidad y autoridad enunciativa a la voz femenina? Por último, en concomitancia con la construcción del *ethos* en la novela, nuestro interés se centrará en establecer la importancia y el alcance del uso específico de la lengua en *PH* (Ashcroft *et al.*, [1989] 2002; Tymoczko, 1999). Nos referimos aquí a la introducción de términos y elementos culturales en lengua igbo (canciones⁴, proverbios⁵, comidas⁶, cuentos folk-

1 En adelante, PH. Todas las referencias a esta obra se harán siguiendo la edición citada en la bibliografía

2 Para Aristóteles, el *ethos* es la prueba más acabada de la persuasión. Se define como la construcción de la imagen de sí mismo destinada a garantizar el éxito del acto oratorio. Es una categoría que remite, por un lado, a los rasgos que el orador proyecta sobre sí en su discurso; y por otro, a sus cualidades éticas y morales (Aristóteles, 1998; Montero, A. S., 2011).

3 Es preciso señalar que este sujeto empírico se sitúa fuera del alcance de la investigación de la teoría de Ducrot.

4 “We sang Igbo chorus songs from his cassette player. It was one of those songs— “Abum onye n’uwa, onye ka m bu n’uwa”—that eased the dryness in my throat...” (PH, p.284

5 En este proverbio, se resalta la importancia de la maternidad para la idiosincracia igbo: “This is what our people say to the High God, the Chukwu,” Papa-Nnukwu said. “Give me both wealth and a child, but if I must choose one, give me a child because when my child grows, so will my wealth.” (PH, p.91)

6 A lo largo de la novela, se mencionan diferentes comidas e ingredientes típicos para la cultura y gastronomía igbo (ofe nsala, egusi/ onugbu soup, utazi, curry, fufu).

Podemos mencionar aquí el cuento de la tortuga con el caparazón estriado como se narra en las páginas 166-168 de PH.

lóricos⁷), la lengua minoritaria, y el relato de tópicos relativos a la cuestión femenina que le permiten a Adichie hablar de la construcción identitaria de la mujer africana dentro del sistema de la lengua dominante, el inglés, en ese contexto sociocultural.

El uso específico de la lengua en *Purple Hibiscus*

En relación con el uso específico de la lengua en *PH*, la propuesta de Tymoczko (1999) nos permite dar cuenta de los procesos de traducción intralingüística e interlingüística asociados a la introducción y transposición de elementos lingüístico-culturales en el propio texto original mediante una variedad de técnicas textuales que desnaturalizan el texto poscolonial y que provocan una sensación de extrañamiento en el lector. En efecto, ese extrañamiento —en el sentido que señala Tymoczko (1999), es decir, la inclusión en un texto de formas no familiares respecto de la norma estándar que ponen de relieve la hibridez lingüístico-cultural— invita al lector anglohablante e hispanohablante a detenerse en la lectura y reconocer, en la medida de lo posible, la construcción de *Otro* discurso, en nuestro caso, la conformación y aserción de la voz femenina de la mujer africana moderna. En efecto, *PH* —novela exponente de la escritura poscolonial— conforma un discurso de oposición a los sistemas patriarcales nigerianos y revela la *diferencia* lingüístico-cultural de la mujer africana en un nuevo espacio de enunciación (Bhabha, 1994) que se gesta en el punto de contacto de, al menos, dos cosmovisiones y en la inclusión de variantes propias de la lengua vernácula o igbo (Ashcroft *et al.*, [1989] 2002). En este punto, como sostiene Spoturno (2010), en la traducción interlingüe se pone de manifiesto una nueva alteridad que tiende a construir puentes interculturales entre dos universos lingüístico-culturales diferentes, los cuales, en nuestro estudio, remiten a la cosmovisión occidental-patriarcal y la cosmovisión moderna-igbo. Estos puentes interculturales implican ciertas condiciones de lectura puesto que el lector anglohablante en la lengua fuente y el hispanohablante en la lengua meta deben hacer uso de dos sistemas culturales para poder completar el sentido del enunciado y reconocer el acervo lingüístico-cultural que el segmento evoca. Según la autora, la heterogeneidad interlingüe es la categoría lingüística que permite dar cuenta de ese ejercicio menor de la lengua mayoritaria al que aluden Deleuze y Guattari en su trabajo. En estrecha vinculación con la construcción del conocimiento identitario, Ashcroft *et al.* ([1989] 2002) señalan que los escritores poscoloniales utilizan dos tipos de estrategias textuales que suponen dos procesos diferentes para lograr “reubicar” la lengua del centro y abrir un camino a la enunciación de nuevas experiencias que remiten a la *Otredad*: se trata de los procesos de abrogación⁸ y de apropiación⁹. Dentro de las estrategias textuales de apropiación¹⁰, podemos notar que la forma de intrusión más común que utiliza Adichie en *PH* es el

7 Podemos mencionar aquí el cuento de la tortuga con el caparazón estriado como se narra en las páginas 166-168 de *PH*.

8 Esta estrategia implica un procedimiento de “descolonización” de la lengua y de escritura de Otro inglés (“english” con minúscula) que se aleja del inglés estándar representativo del imperio.

9 El proceso de apropiación de la lengua del centro alude al procedimiento que consiste en tomar la lengua y adaptarla a nuevos usos. La lengua “carga el peso” de la propia experiencia que representa la alteridad para expresar en una lengua que no es suya lo Otro que le es propio.

10 Los autores enumeran una serie de estrategias de apropiación que pueden aparecer en los textos poscoloniales, a saber: la glosa o la traducción parentética de una palabra como, por ejemplo, obi (hut), el empleo de palabras sin traducir, el uso de la interlengua, la fusión sintáctica (que implica la conjunción de la sintaxis de la lengua vernácula y la forma léxica de la lengua inglesa), la alternancia de lenguas y la transcripción vernácula.

recurso de dejar palabras sin traducir y la alternancia de lenguas. Estas estrategias no solo ponen en primer plano la *diferencia* cultural, sino que ilustran la importancia del discurso en el sentido de establecer puentes referenciales entre culturas, en nuestro caso, la discursividad igbo y anglohablante en el texto original y la discursividad igbo e hispanohablante en el texto traducido. En definitiva, estas estrategias poscoloniales de escritura permiten al *Otro* femenino “traducir” su propia identidad y expresar su voz dentro de un sistema de valores lingüístico-culturales establecidos por el patriarcado tradicional.

La voz femenina y la configuración del ethos en *Purpule Hibiscus*

Como ya hemos anticipado, *PH* se enmarca en el esquema de la literatura de minorías y del mundo poscolonial. Deleuze y Guattari ([1975] 1978) postulan que la literatura de minorías se caracteriza por una desterritorialización de la lengua puesto que se trata de una literatura que una minoría hace dentro de una lengua mayor donde la unidad de esa lengua es fundamentalmente política (un problema menor que se conecta directamente con el medio social), cuyas líneas de ruptura o de fuga permiten la deconstrucción de sentidos y en donde todo deviene en un dispositivo colectivo de enunciación. Este uso de la lengua minoritaria como línea de fuga le permite devenir en un dispositivo colectivo de enunciación de la voz femenina, en especial, la de la mujer africana. La desterritorialización de la lengua que define la literatura de minorías es el instrumento que le permite a esta escritora poscolonial “quitarle territorio” a la lengua inglesa mayoritaria y crear un espacio de expresión para la lengua y la voz minoritarias. Así, el uso de la alternancia de lenguas como estrategia y la introducción de tópicos relativos a la mujer (el aborto, el ser madres solteras, la existencia de la violencia doméstica, entre otros) faculta la expresión de *Otro* discurso, en particular, el de la mujer africana.

La imagen discursiva de *PH* se construye con un narrador-locutor¹¹ en primera persona singular en el marco de una novela testimonial o autobiográfica. La protagonista, Kambili, una niña de quine años, criada en el seno de una familia nigeriana católica delinea su identidad a través de las interacciones dialogadas que mantiene con otros personajes determinantes en la novela como, por ejemplo, su tía Ifeoma y sus primos Amaka, Obiera y Chima. Ifeoma, una mujer libre e independiente, es la voz femenina que actúa como contrapunto de los sometimientos y los valores patriarcales presentes tanto en la sociedad nigeriana como en la vida familiar de Kambili. Kambili, en cambio, es el fruto de una crianza conservadora, patriarcal cuyos valores se fundan en una educación occidental heredada de la colonia británica en Nigeria.

Su padre, Eugene Achike, no solo desprecia todo lo relacionado con la cultura y la lengua igbo¹² sino que les exige tanto a su esposa como a sus hijos evitar todo lo que esté vinculado con lo “secular” y “profano” de la idiosincrasia igbo¹³.

11 En el contexto de esta investigación, se empleará la categoría narrador-locutor para hacer referencia no solo a cuestiones propias del discurso literario sino también a aspectos de naturaleza lingüístico-discursiva. Es preciso aclarar que Spoturno (2010) toma como referencia los postulados de la teoría enunciativa de Ducrot para la utilización de esta equivalencia. Para ampliar este tema, se podrá consultar Ducrot (1984).

12 A diferencia de su hermana, Padre Eugene promueve el uso de la lengua inglesa en público en detrimento de la lengua igbo como rasgo de superioridad y civilidad: “Papa changed his accent when he spoke, sounding British, just as he did when he spoke to Father Benedict.” (PH, p. 55)

13 Podemos citar aquí la siguiente intervención de Kambili en referencia al desprecio de su padre respecto de

En este contexto familiar de opresión, maltratos y prohibición respecto de la posibilidad de discernimiento, se invalida la palabra como recurso en la resolución de conflictos y domina la brutalidad en todas sus formas. En este sentido, una de las primeras referencias del narrador-locutor en la voz de Kambili vinculadas a la violencia doméstica está dada de una manera solapada e indirecta cuando se relata la rotura de las bailarinas de porcelana al comienzo de la novela: “I meant to say I am sorry Papa broke your figurines, but the words that came out were, I’m sorry your figurines broke, Mama.”¹⁴ (PH, p.19) Kambili intenta hablar y consolar a su madre que se encuentra en la planta baja preparando la comida del almuerzo. Sin embargo, el terror de Kambili a desafiar a su padre haciéndolo responsable de la situación de violencia hacia su madre la paraliza, la somete al silencio de lo que debería decir para decir otra cosa. Sus palabras sugieren que las bailarinas de la estantería se han roto pero desdibujan o prescinden del causante de la rotura: Padre Eugene. Sin hablar, Madre Beatrice asiente con un movimiento de cabeza queriendo admitir que la rotura de las bailarinas no era importante, pero el narrador-locutor a través de la protagonista entiende que verdaderamente importa. Este pensamiento y construcción discursiva del *ethos* se narran como una reflexión a posteriori por parte de Kambili pero no se articulan en diálogos ni palabras: “She [Mama] nodded quickly, then shook her head to show that the figurines did not matter. They did, though.” (PH, p.19) Kambili continúa su interpretación sobre hechos de violencia previos en los que luego de un episodio de golpes en el dormitorio su madre solía ir a la planta baja y lustrar las bailarinas ocultando las lágrimas sin poder cubrir, en cambio, la hinchazón en uno de sus ojos. Aquí, la violencia ejercida por Padre Eugene es presentada sin ningún atisbo de reproche ni condena por parte del narrador-locutor que en el momento de los actos de violencia es una niña. La violencia está naturalizada tanto en el nivel discursivo como en los hechos cotidianos. No obstante, en varios fragmentos el narrador-locutor a través de la protagonista ya adulta muestra con claridad la evidencia de la brutalidad y el entendimiento posterior:

Years ago, before I understood¹⁵, I used to wonder why she polished them each time I heard the sounds from their room, like something being banged against the door. Her rubber slippers never made a sound on the stairs, but I knew she went downstairs... I would go down to see her standing by the étagère with a kitchen towel soaked in soapy water. She spent at least a quarter of an hour on each ballet-dancing figurine. There were never tears on her face. The last time, only two weeks ago, when her swollen eye was still the black-purple color of an overripe avocado, she had rearranged them after she polished them. (PH, p. 19)

la cultura igbo: “Papa had driven us past the crowds at Ezi lcheke once, some years ago, and he muttered about ignorant people participating in the ritual of pagan masquerades. He said that the stories about mmuo, that they were spirits who had climbed out of ant holes, that they could make chairs run and baskets hold water, were all devilish folklore. Devilish Folklore. It sounded dangerous the way Papa said it.” (PH, p.93) El subrayado es nuestro. Vale aclarar que en el festival Ezi lcheke, espíritus enmascarados o mmuo se paseaban y mezclaban con la multitud causándole pánico. Se consideraba pecado que las mujeres se iniciaran en ese ritual del mundo de los espíritus o que siquiera desenmascararan a uno de ellos o los vieran. La asistencia al festival era, en cambio, considerado la iniciación de los hombres a la madurez.

14 La traducción española realizada por Calahorra (2006) es la siguiente: “Quería decirle que sentía que padre hubiera roto sus figuritas, pero las palabras que me salieron fueron: —Siento que se hayan roto tus figuritas, madre.” (La flor púrpura, p.11)

15 El subrayado es nuestro

Siguiendo los postulados de Ducrot (1984) en cuanto a la configuración de voces que se convocan en el interior del enunciado, la voz de Madre Beatrice remite a un personaje que hablar poco y, en las pocas instancias que alza su voz, esta se manifiesta en susurros. Es el símbolo de la mujer ideal, sumisa y resignada como lo demuestra la voz de Kambili: “It was not proper to let an older person do your chores, but Mama did not mind; there was so much that she did not mind” (PH, p.26), lo cual implica que Beatrice acepta con anuencia sosegada los mandatos de Padre Eugene incluso al punto de la humillación. En estos y otros ejemplos que aparecen en PH, la *doxa*¹⁶ (Amossy, 2000) que subyace el enunciado se construye sobre un conjunto de opiniones compartidas en una comunidad determinada, en nuestro caso, parte de la sociedad patriarcal nigeriana que ciñe el lugar de las mujeres en la búsqueda de identidad a un espacio mínimo de expresión y de posibilidad de cambio. Ese lugar está determinado por la fuerza de la tradición, la sumisión y la inexpressión. En este sentido, Padre Eugene evoca la voz del hombre riguroso, autoritario, el fiel exponente “colonial” que impone sus reglas y principios a toda la familia. Profesa el catolicismo y es ferviente defensor de las costumbres religiosas. Sin embargo, en la vida familiar no refleja los valores en los que supuestamente cree. Sus golpes han llegado a provocar abortos a Madre Beatrice quien, de alguna manera, lo justifica por no poder haberle dado más hijos y, más aún, lo valora por no haberse casado con otra mujer y abandonado la familia. La voz de Beatrice confluye con la de Kambili al apreciar el hecho de que Eugene no se haya vuelto a casar y haya abandonado la familia:

God is faithful. You know after you came and I had the miscarriages, the villagers started to whisper. The members of our umunna even sent people to your father to urge him to have children with someone else. So many people had willing daughters, and many of them were university graduates, too. They might have borne many sons and taken over our home and driven us out... But your father stayed with me, with us... “Yes” I said. Papa deserved praise for not choosing to have more sons with another woman, of course, for not choosing to take a second wife. (PH, p. 28)

En el siguiente fragmento, se describe el aborto que sufre Beatrice luego de una golpiza. Es significativo examinar el cambio de foco en la narración del locutor, que se aleja del relato de los acontecimientos, para dar lugar a la voz de otro enunciador (Madre Beatrice) que focaliza la responsabilidad del aborto en el bebé (“the baby is gone”) y en la fatalidad de un accidente. El narrador-locutor, Kambili, introduce una pregunta retórica (“Was Mama sure the baby was gone?”) dándole cierta verosimilitud al relato de la madre pero, al mismo tiempo, descreyendo del hecho puesto que el cuerpo de Beatrice todavía registra las vestigios de un embarazo (“It still looked big, still pushed at her wrapper in a gentle arc.”) De manera complementaria, la voz de otro enunciador, Padre Eugene, es incorporada al relato por el narrador-locutor con un marcador de evidencialidad citativa (“Papa said...”) como redentor que exculpa a Madre por la pérdida del bebé. Siguiendo a Ducrot (1984), este punto de vista que se convoca en el interior del discurso entra en conflicto con la voz de Kambili, que, sin ser capaz de hilar un pensamiento claro, muestra su desacuerdo:

¹⁶ Seguimos aquí la definición de doxa que presenta Amossy (2000). El autor sostiene que la doxa constituye el fundamento de verosimilitud sobre el que se apoya un discurso con perspectiva argumentativa. Es, además, el espacio plausible tal como es aprehendido por el sentido común y descansa en el consenso general fundado en la opinión de la mayoría, en lo que es aceptado por la tradición y la costumbre. Para ampliar sobre este aspecto, se podrá consultar: Amossy, R. (2000).

There was an accident, the baby is gone,” she said. I moved back a little, stared at her belly. It still looked big, still pushed at her wrapper in a gentle arc. Was Mama sure the baby was gone? (...) Papa said we would recite sixteen different novenas. For Mama’s forgiveness. And on Sunday, the first Sunday of Trinity, we stayed back after Mass and started the novenas. Father Benedict sprinkled us with holy water. (...) I did not think, I did not even think to think, what Mama needed to be forgiven for. (PH, p. 42-43)

En un juego de contrapunto de voces, el locutor-narrador como imagen discursiva que se asocia con el responsable de la enunciación presenta el punto de vista de la mujer africana moderna en la palabra de Ifeoma, hermana de Padre Eugene, así como en la voz de su hija adolescente, Amaka. Ifeoma es una mujer con estudios universitarios, sola en la crianza de sus tres hijos, que maneja, usa pantalones y tacos altos, se maquilla, vive las costumbres y tradiciones igbo, cocina comida típica, se ríe a carcajadas y no se avergüenza de hablar y cantar en lengua igbo. En definitiva, Ifeoma es la voz de la mujer africana moderna que lleva adelante su vida en forma independiente sin un marido a su lado y sin remordimientos, en oposición a lo que la *doxa* admite para las mujeres nigerianas¹⁷:

A woman with children and no husband, what is that?” “Me.” Mama shook her head. “You have come again, Ifeoma. You know what I mean. How can a woman live like that?” Mama’s eyes had grown round, taking up more space on her face. “Nwunye m, sometimes life begins when marriage ends.” “You and your university talk. Is this what you tell your students?”. (PH, p. 83)

En este pasaje, se contrastan dos vertientes de pensamiento en relación con el tópico de la mujer: el tradicional y el moderno. Por una parte, Madre Beatrice encarna una idea arraigada en la idiosincrasia igbo, en particular, el sistema de creencias que determina que la mujer se debe casar, tener hijos, cuidar al marido, estar al servicio de la casa y de la familia (Ezenwanebe, 2015). Efectivamente, se trata de la configuración de una imagen de la mujer que no decide por sí misma ni en los actos ni en la posibilidad de la palabra. Por otro lado, Ifeoma representa la mujer moderna que accede al conocimiento, capaz de decidir su propio camino, transformar los estereotipos enraizados sobre la mujer africana y arbitrar los medios para llevar adelante las decisiones (Agbasiere, 2000). Ifeoma es quien replica este pensamiento a través de los diálogos que mantiene con sus hijos. En este sentido, el narrador-locutor exalta la libertad y la autonomía en la crianza de los hijos de Ifeoma en oposición a la de Kambili y Jaja:

It was what Aunty Ifeoma did to my cousins, I realized then, setting higher and higher jumps for them in the way she talked to them, in what she expected of them. She did it all the time believing they would scale the rod. And they did. It was different for Jaja and me. We did not scale the rod because we believed we could, we scaled it because we were terrified that we couldn’t. (PH, p. 234)

17 En este sentido, Ezenwanebe (2015) sostiene que en la sociedad nigeriana el casamiento y la maternidad son considerados el sello distintivo en la vida de las mujeres. Es más, las mujeres casadas pierden su identidad y asumen un único rol social: el de madres y esposas de sus maridos confinadas al ámbito de la casa y a las tareas domésticas. Como también aporta Udumukwu (2007), el silencio y la pasividad definen a una “buena” mujer nigeriana.

A lo largo de la novela, la imagen discursiva del narrador-locutor evidencia una transformación que está dada del paso del silencio y la incapacidad de articular una voz propia a la posibilidad de experimentar el habla y la risa a través de diversas situaciones en las que la cultura y la lengua igbo están presentes. Dentro del conjunto de voces que se convocan en el discurso, la presencia de Ifeoma en la vida de Kambili es determinante para que se visibilice la representación identitaria femenina. En este punto, podemos citar el siguiente fragmento en el cual Ifeoma invita a Kambili y Jaja a ir a un festival propio de la cultura igbo pero que Padre Eugene nunca autorizaría. Kambili experimenta una sensación de plenitud y alegría que nunca antes había transitado. El hecho de sobrellevar una práctica prohibida por su padre lo hace más significativo y gratificante, algo nuevo que asoma y quiebra el orden establecido y conocido: “That night, I dreamed that I was laughing, but it did not sound like my laughter, although I was not sure what my laughter sounded like. It was cackling and throaty and enthusiastic, like Aunty Ifeoma’s.” (PH, p.97). El intercambio de vivencias con sus primos también le permite a Kambili ir explorando su propia voz: “I wondered how Amaka did it, how she opened her mouth and had words flow easily out¹⁸.” (PH, p.108) En otro pasaje se puede evidenciar el progreso de Kambili, es decir, la transición de soñar con estar riéndose a poder expresar su pensamiento en forma clara y segura por primera vez. Kambili se encuentra en la casa de su tía Ifeoma y Amaka le pregunta si la puede ayudar en la preparación de sopa de *orah* y Kambili le contesta que no sabe cómo hacerlo. Ante la respuesta vehemente de Amaka, Ifeoma incita a Kambili a retrucarle y a hacer oír su voz:

“Amaka will do it, then,” Aunty Ifeoma said. (...)
“Why?” Amaka burst out. “Because rich people do not prepare orah in their houses? Won’t she participate in eating the orah soup?”
Aunty Ifeoma’s eyes hardened—she was not looking at Amaka, she was looking at me. “O ginidi, Kambili, have you no mouth? Talk back to her. (...)

“You don’t have to shout, Amaka,” I said, finally. “I don’t know how to do the orah leaves, but you can show me.” I did not know where the calm words had come from. I did not want to look at Amaka, did not want to see her scowl, did not want to prompt her to say something else to me, because I knew I could not keep up. I thought I was imagining it when I heard the cackling, but then I looked at Amaka—and sure enough, she was laughing.

“So your voice can be this loud, Kambili¹⁹,” she said. (PH, p.178)

A pesar de la sorpresa y pudor que le causa a la propia Kambili el hecho de contestarle a Amaka, esta logra manifestar su voz en forma calma y precisa. Sabe también que no podrá mantener la conversación mucho más, pero da un paso importante que provoca la satisfacción de su tía y de Amaka. De igual manera, luego de una golpiza que recibe por parte de su padre y por la cual Kambili termina hospitalizada, Ifeoma pronuncia un proverbio igbo para hacerla reaccionar: “When a house is on fire, you run out before the roof collapses on your head.” (PH, p. 222). En la misma oportunidad,

18 El subrayado es nuestro

19 El subrayado es nuestro

Kambili le confiesa a su prima Amaka la felicidad que sintió cuando el padre Amadi la fue a visitar al hospital: “I was happy that he [Father Amadi] came to the hospital,” I said. It felt easy saying that, letting the words roll off my tongue.” (PH, p. 228). Vemos en este fragmento el modo en que las palabras brotan de su boca sin mayor esfuerzo.

Por último, el narrador-locutor en la voz de Kambili nos permite observar la profunda transformación respecto de la naturaleza del silencio en ella y, por extensión, en toda la familia. La secuencia se desarrolla antes de que liberen a Jaja de prisión. Jaja había asumido la responsabilidad por el envenenamiento de su padre para proteger a su madre. Ahora Kambili concibe el silencio con otro sentido. Se trata de un silencio que permite pensar, respirar, conjeturar y entretejer ideas en palabras, aunque estas permanezcan en la esfera del pensamiento:

Silence hangs over us, but it is a different kind of silence, one that lets me breathe. I have nightmares about the other kind, the silence of when Papa was alive. In my nightmares, it mixes with shame and grief and so many other things that I cannot name, and forms blue tongues of fire that rest above my head... (PH, p. 314)

La recreación de la hibridez lingüístico-cultural en la versión española de Purple Hibiscus

En relación con la traducción de este tipo de escritura híbrida que caracteriza la narrativa de Adichie, Bandia²⁰ (2006) señala que el traductor no se encuentra con un texto monolingüe y monocultural, sino que se trata de una creación interlingüe e intercultural. Bandia (2006) escoge la metáfora de la *traducción* para explicar la forma de escritura de los textos poscoloniales y el discurso híbrido que surge de esa práctica e introduce la expresión de “tercer código” para aludir a la lengua que surge de las literaturas africanas. En coincidencia con Bandia (2006), Rodríguez Murphy (2010) afirma que dada la naturaleza heterogénea de textos como *PH*, las prácticas traductológicas no responden a las necesidades comunicativas de estas creaciones híbridas. Según la autora, el espacio del traductor debería ser “entre-medio”, es decir, consistiría en traducir la diferencia sin marcar *lo diferente*, permitir el encuentro con el *Otro*, recrear la alternancia de lenguas y facilitar el acceso a esa cultura que intenta hacerse ver a través del texto traducido.

En el caso de la versión española de *PH* realizada por Laura Rins Calahorra (2006), la traductora recrea la alternancia de lenguas inglés-igbo en el texto fuente mediante el uso de un español que también aparece imbuido del igbo en el texto meta. Esta recreación se manifiesta a través del uso de la estrategia de la literalidad extranjerizante ²¹que, por una parte, permite hacer visible la cultura igbo y asegurar la *traducción* en

²⁰ En relación con la práctica de traducción en los contextos africanos, Bandia (2006) se dedica al análisis de textos poscoloniales de autores africanos escritos en lengua inglesa. El autor destaca que la hibridez en la escritura de estos textos se convierte en el sustento de las prácticas lingüísticas de innovación que caracteriza la lengua de las literaturas africanas. Bandia (2006) escoge la expresión “tercer código” por analogía con la expresión acuñada por Bhabha (1994) de “tercer espacio”.

²¹ Berman (1985) aboga por la experiencia de lo extranjero en traducción, es decir, por la literalidad que registra lo extranjero del texto original en la lengua y la cultura meta. El hecho de traducir literalmente compromete un “trabajo sobre la lettre”, sobre los significantes y no sobre los significados que permite resaltar “lo extranjero” del texto original y experimentar la Otredad del texto traducido. Al mismo tiempo, la literalidad deja entrever la alternancia de lenguas en el texto meta. Para ampliar sobre este aspecto, consultar: Berman, A. (1985)

sentido amplio de los valores lingüístico-culturales del *Otro* y, por otra parte, cristaliza la alteridad femenina. Así pues, sería imposible reproducir el discurso híbrido que surge de la narrativa de Adichie (es decir, el “tercer código”) sin una traducción que apele a la literalidad. En concreto, la tensión y la alternancia de lenguas del texto fuente se vale de la elaboración del “tercer código” y del empleo de la estrategia de la literalidad extranjerizante en la lengua meta como prácticas de traducción complementarias. Siguiendo a Rodríguez Murphy (2010), Calahorra (2016) reproduce esa tensión igbo-inglés del texto fuente y la convierte en igbo-español en el texto meta a partir de un trabajo sobre la lengua. Además, como señala la autora, para poder traducir al *Otro*, no debiera tratarse del simple abandono de las normas establecidas en el contexto receptor (extranjerización) o de una reducción mediante aclaraciones que favorezcan el entendimiento del lector (domesticación), sino de una transformación ya que al traducir culturas se puede, consciente o inconscientemente, influir en el producto final y es posible asimismo hacer visible al *Otro* o silenciarlo. Calahorra (2016) opta por hacer visible *Otra* identidad y las *otras* voces silenciadas al realizar ese trabajo sobre la lengua y la traducción de los valores lingüístico-culturales al reproducir la hibridez que caracteriza la escritura poscolonial de Adichie.

Conclusión

En este artículo hemos abordado la configuración de la imagen discursivo-enunciativa o *ethos* en relación con la voz femenina en *PH*. En este sentido, hemos observado que el uso particular de la lengua a través de estrategias poscoloniales de escritura (Ashcroft *et al.*, [1989] 2002; Tymoczko, 1999) exponen *Otro* discurso que permite dar entidad a la voz de la mujer africana moderna y asimismo visibilizan esa nueva identidad. En este sentido, la inclusión de variantes propias de la lengua igbo y de temáticas relativas al universo de la mujer nigeriana moderna posibilitan “traducir” esa *diferencia* lingüístico-cultural respecto de la imagen construida por los sistemas patriarcales en ese contexto socio-cultural. Así, estos elementos que se instauran como “extraños” se erigen como formas de la heterogeneidad interlingüe (Spoturno, 2012) en tanto suponen un proceso de transposición de elementos lingüístico-culturales de una lengua a la otra en el propio texto “original”. De la misma manera, la recreación de este uso particular de la lengua en el texto traducido mediante el uso de la literalidad y la recreación del “tercer código” (Bandia, 2006; Rodríguez Murphy, 2010) posibilita al lector hispanohablante apreciar ese *Otro* cultural y reproducir las voces femeninas igual que lo hace el lector anglohablante en el texto “original”. En otras palabras, la escritura híbrida de Adichie en *PH* expone la voz de la mujer africana, sofoca el silencio abrumador y confiere identidad desde la propia naturaleza nigeriana, femenina y moderna.

Bibliografía

- Adichie, C. N. (2003) *Purple Hibiscus*. Nueva York: Algonquin Books.
(2016) *La Flor Púrpura*. Traducido por Laura Rins Calahorra. Barcelona: Literatura Random House.
Agbasiere, J. T. (2000) *Women in Igbo Life and Thought*. Londres y Nueva York: Routledge.
Amossy, R. (2000) *L'argumentation dans le discours*. París: Nathan.
Aristóteles (1998) *Retórica*, Madrid, Alianza.

- Ashcroft, B. et al. (eds.) ([1989] 2002) *The Empires Writes Back*. Londres y Nueva York: Routledge. 2º edición.
- Bandia, P. (2006) "African Europhone Literature and Writing as Translation. Some Ethical Issues". En: Hermans, T. (ed.) *Translating Others*. Manchester- Kinderhook: St. Jerome Publishing, pp. 349-361.
- Berman, A. (1985) "Translation and the Trials of the Foreign". En: Venuti, L. (ed.) ([2000] 2004) *The Translation Studies Reader*. Nueva York: Routledge, pp. 284-297.
- Bhabha, H. (1994) *The Location of Culture*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Deleuze, G. y Guattari, F. ([1975] 1978) *Kafka. Por una literatura menor*. Traducido por Aguillar Mora, J. México D. F.: Editorial Era.
- Ducrot, O. (1984) (trad. Vassallo, S) *El decir y lo dicho*. Buenos Aires: Hachette.
- Montero, A. S. (2011) "Los 'usos' del ethos: acepciones lingüístico-discursivas y sociológicas".
- Spoturno, M.L. (2010) *Un elixir de la palabra. Heterogeneidad interlingüe en la narrativa de Sandra Cisneros*. Tesis doctoral para la obtención del grado de Doctora en Letras, Universidad Nacional de La Plata.
- Rodríguez Murphy, E. (2010) "Traducir la diferencia a través del tercer código *Things Fall Apart* en España". En: [Sendebar: Revista de la Facultad de Traducción e Interpretación, N° 21](#), pp. 59-89.
- Tymoczko, M. 1999 "Postcolonial writing and literary translation". En: Bassnett S. y Trivedi H. (eds.) *Post-Colonial Translation: Theory and Practice*. Londres: Routledge. pp.19-40.
- Ezenwanebe, O. C. (2015) "Issues in Women's Liberation Struggles in Contemporary Nigeria: A Study of Ezeigbo's *Hands that Crush Stone* (2010)". En: *Journal of International Women's Studies*, Vol. 16, No. 3, pp. 262-276. Disponible en: <http://vc.bridgew.edu/jiws/vol16/iss3/17>
- Udumukwu, O. (2007) *Signature of Women: The Dialectics of Action in Women's Writing*. Owerri: Onii Publishing House.