

El cuerpo violentado y el cuerpo sensual en Half of a Yellow Sun de Chimamanda Ngozi Adichie

JACOVKIS, Lina Gabriela /CNBA- EEM 3 DE 7 -linajaco@gmail.com

Eje: Guerra y horrorismo. Del cuerpo violentado al cuerpo inerte. Tipo de trabajo: ponencia

^a *Palabras claves: guerra - sensualidad - hibridez - destrucción - fragmentación - identidades*

› **Resumen**

A partir del trabajo sobre las teorías de la literatura poscolonial y de las nociones de hibridez de Homi K. Bhabha, la lectura de género de Judith Butler y el concepto de identidad de Stuart Hall, se analizará la forma en la cual los horrores de la guerra civil de Biafra en *Half of a Yellow Sun*, de Chimamanda Ngozi Adichie, se contraponen a la experiencia sensual de los cuerpos narrados, en un entramado donde el conflicto étnico y político es también un conflicto encarnado en el deseo. Se explorará la corporeidad presente en el texto y la sensualidad desde el lugar del lenguaje como dispositivos constructores de una identidad individual y social fragmentada en un escenario donde la amenaza del horror sobre los cuerpos es permanentemente exorcizada a través de la sensualidad de los mismos.

› **Presentación**

En la ahora famosa charla TED "The Danger of a Single Story" (2009) la escritora Chimamanda Ngozi Adichie discute un tema de particular importancia para ella: se trata aquí de qué historias (y las de quién) se cuentan. Adichie dice que "La historia única crea estereotipos, y el problema con los estereotipos no es que sean incompletos, sino que hacen que una historia se vuelva la única historia" (Adichie, 2009). En la conferencia cuenta, a partir de anécdotas personales, los estereotipos que encontró por primera vez en su encuentro con gente de sociedades no africanas. A su vez señala que, al comenzar a escribir, sus modelos de ficción eran los de la literatura canónica en inglés, y que el encuentro de otros autores, especialmente Chinua Achebe, le sirvió para comprender que era posible contar historias sobre personajes y situaciones similares a los que ella veía y vivía.

La lucha contra la historia única se liga con otra cuestión que aparece repetidamente en las obras de Adichie: la de la posibilidad de hablar (o escribir) con voz propia, no sólo para la escritora, sino también para sus personajes. En el caso de *Half of a Yellow Sun*, no es demasiado aventurado decir que la historia única que se discute aquí es la narración occidental sobre la Guerra de Biafra.

Es imposible no pensar aquí en la concepción del Tercer Espacio o Espacio Intermedio de Bhabha (2002)

[Debemos recordar que es el "inter" {el borde cortante de la traducción y negociación, el espacio *inter-medio (in-between)*} el que lleva la carga del sentido de la cultura. Hace posible empezar a considerar las historias nacionales, antinacionalistas, del "pueblo". Y al explorar este

Tercer Espacio podemos eludir la política de la polaridad y emerger como los otros de nosotros mismos. (143)

En *Half of a Yellow Sun* no sólo se intenta dar otro relato sobre la Guerra Civil de Nigeria. De hecho, se narra a partir de focalizadores varios, por lo cual se va armando un entretejido de miradas distintas sobre el mismo fenómeno.

Por supuesto, esto tampoco quiere decir que la historia que cuenta Adichie sea la única, ni que tenga valor de verdad (al fin y al cabo se trata de una novela, no de un texto de historia o de una etnografía), pero la forma en la cual trata el tema de la violencia (de la guerra y más allá de ella) no deja de ser interesante. Como autora, Adichie puede ser considerada parte de la elite igbo dentro Nigeria. Pero como dicen Spivak (1988) y Butler (2002), el subalterno no es un sujeto homogéneo.

¿Y cómo es posible que las posibilidades discursivas disponibles encuentren su límite en un "femenino subalterno", entendido como una catacresis, cuya exclusión de la representación ha llegado a ser la condición de representación misma (Spivak)? Formular estas preguntas implica todavía continuar planteando la cuestión de la "identidad", pero no ya como una posición preestablecida ni como una entidad uniforme; sino más bien como parte de un mapa dinámico de poder en el cual se constituyen y/o se suprimen, se despliegan y/o se paralizan las identidades. (Butler, 2002: 176)

La lucha por hablar (y ser oídos) es también una lucha por la construcción de una identidad cultural. Sin embargo, debemos ser cautelosos con este concepto.

Aunque parecen invocar un origen en un pasado histórico con el cual continúan en correspondencia, en realidad las identidades tienen que ver con las cuestiones referidas al uso de los recursos de la historia, la lengua y la cultura en el proceso de devenir y no de ser; no "quiénes somos" o "de dónde venimos" sino en qué podríamos convertirnos, cómo nos han representado y cómo atañe ello al modo como podríamos representarnos. Las identidades, en consecuencia, se constituyen dentro de la representación y no fuera de ella. (Hall, 1993: 16-17).

En relación a la identidad, pensamos en la violencia en este texto a partir de dos planos que son inseparables. Por un lado, lo simbólico y el lenguaje; por el otro lado, la materialidad de los cuerpos. A su vez, el cuerpo presenta dos caras que, como el signo lingüístico, son inseparables: belleza y horror. De todos modos, cuando hablamos de la materialidad de los cuerpos la pensamos a partir del pensamiento de Butler, donde no resulta posible separar a la materia del discurso:

Podemos tratar de retornar a la materia entendida como algo anterior al discurso para basar nuestras afirmaciones sobre la diferencia sexual, pero esto sólo nos llevaría a descubrir que la materia está completamente sedimentada con los discursos sobre el sexo y la sexualidad que prefiguran y restringen los usos que pueden dársele al término. (Butler, 2002: 56).

› **Las voces de la violencia**

La violencia y la lengua

Como Ashcroft, Griffiths y Tiffin (1988:179) postulan, la interacción de la lengua inglesa con tradiciones de oratoria o literatura en sociedades poscoloniales y la emergencia de una escritura que tiene como objetivo fundamental el establecimiento de diferencias culturales y sociales, ha creado un cuerpo literario que “contraescribe” al Imperio. La lengua no aparece sólo como un arma (debatible) para los escritores. También aparece dentro de los propios relatos como un elemento de lucha por el poder.

Cuando Ugwu comienza a trabajar en casa de Odenigbo, tenemos acceso a través de un narrador omnisciente a sus propios pensamientos descalificatorios, a la baja autoestima que siente por no poder hablar inglés bien como sus patrones: “I serve now, sah' Ugwu said, in English, and then wished he had said I am serving now, because it sounded better, because it would impress her more” (Adichie, 2009: 23).

En contraste, en el caso de Olanna, cuando conoce a una intelectual amiga de su marido, esta desprecia el acento británico impecable de Olanna: “ ‘And what a proper English accent,’ Miss Adebayo murmured, with a pitying smile, before turning back to the radiogram” (2009: 49).

Aunque en otros ámbitos el acento de Olanna hubiera sido considerado un “valor”, dentro del círculo de intelectuales de izquierda de su pareja, este acento representa al imperialismo, a la dominación cultural, y mantenerlo es un símbolo de subalternidad.

Por otro lado, la lengua es directamente un aspecto de la identidad que puede causar una muerte o salvar una vida. En una escena en el aeropuerto, Richard habla con un oficial de aduana igbo y le explica que se ha comprometido con Kainene, y que esta es igbo. Richard pone énfasis en pronunciar el nombre de su novia con entonación igbo, logrando de esta manera generar la simpatía del oficial (Adichie, 2009:151).

No solo esto, sino que Richard además pronuncia un proverbio igbo, elemento este de gran importancia en la cultura oral. Así, Richard gana la aceptación de este oficial, quien entonces le cuenta sobre su familia, sus estudios, sus dificultades económicas.

Inmediatamente, un grupo de soldados hausa entra al aeropuerto, amenazando matar a todos los igbo. Al sospechar que el oficial de aduana es Igbo, lo obligan a pronunciar *Alluh Akhbar*. El oficial se niega a hacerlo, sabe que su acento lo delatará inmediatamente. (Adichie, 2009: 152-153). Su negativa revela su identidad, lo cual hace que le den muerte inmediatamente. En esta obra es imposible pensar en identidad sin pensar en la lengua. Y la lengua, aquí, aparece directa e indirectamente como forma de ejercer violencia, pero también como herramienta para rebelarse contra la misma.

La violencia y la identidad

La presencia de Richard es utilizada como vehículo para discutir la existencia (o no) de una identidad nigeriana. Al principio de la novela, una escena lo muestra yendo a un pequeño pueblo a preguntar sobre unas obras de arte. Sin quererlo, insulta a un anciano local al preguntarle por los “reyes igbo”, cuando de hecho los igbo nunca se organizaron políticamente como monarquía (Adichie, 2009: 71).

Richard, más adelante, ya embebido de historia y cultura local, tiene un momento de altísima tensión cuando se encuentra con unos periodistas europeos que están cubriendo la guerra en Nigeria. Aquí se lo ve absolutamente

asqueado y avergonzado por el racismo y la falta de información que estos periodistas manejan sobre el conflicto. Por otro lado, la voz de Richard como la de alguien capaz de narrar la guerra es también un problema. Cuando un Madu, un militar amigo de su novia, le pide que escriba sobre la situación en Nigeria, Richard contesta indignado que sólo se lo pide porque es blanco, y la respuesta es que efectivamente esto es así. Madu sabe que por ser blanco, lo van a tratar más en serio, y le señala que esta no es su guerra, así que si desea contribuir, esta es la única forma en la que puede hacerlo (Adichie, 2009: 305). De esta manera, Richard termina funcionando como una suerte de “embajador” o explicador para occidente de las condiciones de violencia en las que viven los igbo.

La pregunta sobre quién puede contar la historia de la guerra no está sólo presente en la paradoja de Richard, sino en toda la narratología de la obra (contada con cuatro focalizadores). Además de esto, la novela presenta un relato enmarcado, y durante tres cuartos de la novela, los lectores somos llevados a creer que esta novela enmarcada (*The World Was Silent When We Died*), es también obra de la escritura de Richard.

Más adelante, nos enteramos de que el autor del relato enmarcado es de hecho Ugwu. Resulta más que simbólico que el autor sea alguien que a principios de la novela no sabía leer ni escribir, y cuyo manejo del inglés era bastante limitado. De esta manera, Ugwu no es sólo uno de los cuatro focalizadores, sino también aquel capaz de transmitir la experiencia a través del texto escrito, de escribir (en términos de Ashcroft, Tiffin y Griffith, “contraescribir” hacia Europa).

Por otro lado, como lectores también enfrentamos otra incógnita. En el transcurso de la novela nos hemos enterado de un acto de violencia brutal cometido por Ugwu: su participación en una violación grupal. Por lo tanto, no sabemos cuánto de su propia historia contará. El hecho de que un subalterno hable no es un garante automático de verdad.

› ***Cuerpo, sensualidad y violencia***

Desde la perspectiva de género, debemos remarcar uno de los puntos más notorios de la novela. Son las dos hermanas las que en su día a día encarnan la fuerza que mantiene unida a la comunidad mientras la mayoría de los hombres van a la guerra o discuten. Kainene usa su capacidad comercial para organizar refugios, administrar campos de refugiados, distribuir la comida, mientras que Olanna, junto con otra mujer, se encarga de organizar y sostener la escuela. De hecho, su gran ayuda en la escuela es Ugwu, que puede realizar esta tarea “femenina” con éxito hasta que es capturado y obligado a combatir, lo cual lo llevará a vivir y perpetrar las experiencias más violentas de su vida. De esta manera, la novela no solo visibiliza, sino que también da voz a las formas de resistencia de las mujeres de Biafra a partir de decisiones de la vida cotidiana, desde cómo hacer jabón hasta cómo organizar las provisiones de los enfermos.

Recordemos aquí el postulado de Spivak:

Within the effaced itinerary of the subaltern subject, the track of sexual difference is double effected. The question is not of female participation in insurgency, or the ground rules of the sexual division of labor, for both of which there is ‘evidence.’ It is, rather, that, both as object of

colonialist historiography and as subject of insurgency, the ideological construction of gender keeps the male dominant. If, in the context of colonial production, the subaltern has not history and cannot speak, the subaltern as female is even more deeply in shadow. (Spivak, 1988: 28)

En este sentido, la violencia en la novela es parte fundamental de la identidad de sus personajes, construida en oposición a otros, no sólo simbólicamente, sino directamente en guerra.

La novela de Adichie aparece plagada de imágenes visuales, olfativas y gustativas. Hay una sensualidad que permea la atmósfera. Esto se ve muy claramente en la importancia de la comida a lo largo de toda la obra.

Ya inicialmente, cuando Ugwu comienza, casi niño, a trabajar en casa de Odenigbo, una de las primeras cosas que lo impresionan es la abundancia de alimentos en la heladera. Ugwu roba pedacitos de pollo y los esconde, pensando que de alguna manera puede llevarlos a su pueblo natal pero es descubierto por su patrón a raíz del fuerte olor a pollo que viene de su cuarto.

A su vez, cuando Olanna llega a vivir con Odenigbo, Ugwu intenta caerle en gracia preparando un arroz *jollof*, plato típico nigeriano. El arroz no impresiona muy favorablemente a Olanna, pero esta decide enseñarle a cocinar a Ugwu. Entre la comida "tradicional" y las novedades tecnológicas se inscribe ese Tercer Espacio que no es multicultural o exótico, es simplemente un terreno de hibridez que va cambiando la realidad doméstica de Ugwu, el lavarropas, la heladera, pero también las armas de guerra.

Asimismo, encontramos numerosas descripciones de la belleza de Olanna, quien impacta desde su primera aparición a Ugwu. Este la compara con una castaña de cajú en su forma y su frescura (Adichie, 2009: 25) y a su piel con manteca (Adichie, 2009: 25). Por otro lado, la belleza de Olanna, descrita con gran detalle en varias partes de la novela, le juega en contra cuando sus padres tratan de usarla como moneda de cambio con un importante empresario. El rechazo de Olanna es causa del fracaso de un pacto financiero. Kainene, al ser "la hermana fea", no puede cumplir con este mandato familiar, a pesar de ser quien se ocupa de los negocios.

La belleza de los cuerpos, la sensualidad de los olores, las comidas, son retratados con minuciosidad. A su vez, aparecen casi en contrapunto con la descripción también minuciosa (y sensual, en cierto sentido) de los efectos de la violencia sobre estos cuerpos.

Por otra parte, la novela narra una situación en la cual la madre de Odenigbo, descontenta con que su hijo esté con una mujer poco "convencional" como Olanna, lo induce a tener relaciones con una sirvienta, casi una niña, que le hace de dama de compañía. La novela da dos explicaciones posibles, por un lado, la embriaguez de Odenigbo. Por otro, la madre de éste ha recurrido a los poderes del médico tribal. Ha colocado alguna pócima en la bebida de Odenigbo, y ha untado a la joven con algún aceite con poderes. Cuando Ugwu trata de explicar que hay algo sobrenatural, nadie le cree. El texto permite asumir cualquiera de las dos interpretaciones, se maneja en un terreno de ambigüedad, dentro de los límites de una hibridez.

La hibridez es una problemática de la representación colonial y la individuación que invierte los efectos de la renegación colonialista, de modo que otros saberes "negados" entran en el discurso dominante y se alejan de la base de su autoridad, sus reglas de reconocimiento. (Bhabha, 2002: 143)

Una de las escenas de mayor detalle en la destrucción de los cuerpos se da cuando Olanna debe regresar del norte hacia Nsukka a causa de los ataques a la población igbo. En Sabon Gari, el pueblo de la familia materna

de Olana, esta se encuentra con sus familiares muertos. La descripción de la escena, absolutamente nauseabunda, no deja de lado detalles, incluyendo algo que parece un fluido blanco "something creamy-white", y manchas que parecen pequeños labios rojos:

Uncle Mbaezi lay facedown in an ungainly twist, legs splayed. Something creamy-white oozed through the large gash on the back of his head. Auntie Ifeka lay on the veranda. The cuts on her naked body were smaller, dotting her arms and legs like slightly parted red lips Olanna felt a watery queasiness in her bowels before the numbness spread over her and stopped at her feet. (Adichie, 2009: 148).

En el tren de vuelta al sudeste nigeriano, Olanna viaja con sobrevivientes, refugiados de los ataques hausa a la población igbo. Una mujer lleva una calabaza cortada al medio, que abre, obligando a Olanna a mirar. La mujer lleva la cabeza de su hija guardada allí. Es tan brutal esta imagen, la idea de la cabeza de una niña guardada en un alimento, que el contraste logra generar en el lector la misma revulsión que en Olanna, quien quedará en shock postraumático luego de estas experiencias.

Por otro lado, no conforme con mostrarle la cabeza de su hija, la mujer le comenta a Olanna, casi a modo de queja doméstica, como quien se queja por la travesura de una hija que se despeina, cuánto le costó trenzar el pelo de su hija, que lo tenía tan grueso. (Adichie, 2009: 149). Lo doméstico, el cariño, el cuidado del pelo de una hija, aparece contrastado contra la bestialidad del cuerpo mutilado. La mujer ha elegido llevar consigo esta cabeza, metida en el único envoltorio adecuado que encontró, una calabaza.

Luego de esta experiencia frente al horror, Olanna llega a su casa y a partir de ese momento vive una larga parálisis histórica que le impide moverse, acompañada de una fuertísima sensación de hundirse. En reposo, Olanna oye a Odenigbo y su círculo discutir sobre política. La voz de Okeoma, un poeta, pronuncia "Aburi", el nombre de un pueblo en Ghana. En ese momento, varias imágenes del pueblo y sus árboles vienen a su mente. Algo en esta conversación, tal vez la mención a este pueblo, la voz melodiosa de Okeoma o el tenor político, llevan finalmente a que Olanna se pare y comience lentamente caminar (Adichie, 2009: 159).

En una de las escenas más dolorosas de la novela, Ugwu entra un bar y descubre que uno de sus compañeros está violando a una joven ante los vitoreos del pelotón. Los compañeros se burlan de Ugwu y le dicen que tiene miedo de hacerlo. En ese momento, Ugwu avanza y dice que no tiene miedo, que sólo le gusta "comer antes de los demás" a lo cual su compañero le indica (haciendo referencia a la víctima) que "la comida todavía está fresca" y otro lo incita a comportarse como un hombre, ante lo cual Ugwu cede y se convierte en un violador más.

A medida que el sitio sobre Biafra avanza, los efectos de la hambruna van siendo más atroces. En el centro de racionamiento Olanna lucha contra otras mujeres por conseguir leche, yemas de huevo en polvo. El *kwashiorkor*, una forma de desnutrición infantil, aterroriza a la población, especialmente a las mujeres. Saben que es casi imposible recuperar a aquellos que la tienen, que la muerte de esos niños es inminente.

Los cuerpos (y las voces) son en quienes el conflicto se inscribe. A través de la comida, los olores, los sabores, Adichie logra generar una representación casi tridimensional, impresionista si se quiere, de los placeres y los dolores antes, durante y después del conflicto.

Esto no es casual. Considero que hay una elección feminista en este modo de narrar, una elección de vincular el placer con el dolor y de elevar la categoría de lo material. Como dice Butler:

La clásica asociación de femineidad y materialidad puede hallarse en una serie de etimologías que vinculan la materia con la mater y la matriz (o el útero) y, por lo tanto, con una problemática de la reproducción. La configuración clásica de la materia como un sitio de generación ti originación se vuelve particularmente significativa cuando explicar qué es y qué significa un objeto exige recurrir a su principio originador. Cuando no se la asocia explícitamente con la reproducción, la materia se generaliza como un principio de originación y causalidad. (Butler, 2002: 58).

En el caso de la comida, por ejemplo, hay una voluntad de, por un lado, redimensionar políticamente aquello que sostiene vitalmente a los personajes, pero también culturalmente. También hay, por ejemplo, numerosas menciones a la ceremonia de compartir la kola, una nuez que se parte entre los invitados. La identidad aparece directamente ligada a los sabores y olores locales, así como el placer del cuerpo se contrapone directamente a la barbaridad de la violencia y una de las imágenes más fuertes es precisamente la de una cabeza cortada dentro de una calabaza también cortada, que una mujer usa para transportar lo que le queda de su hija. Tampoco es casual la referencia al trenzado del pelo de la niña.

En este sentido, no podemos dejar de mencionar la segunda conferencia famosa de Adichie, “We Should All Be Feminists” (2012), que luego la autora editó y publicó en forma impresa. Una de las cosas que Adichie destaca aquí es la importancia de la comida y cómo no enseñarles a los varones a cocinar también los perjudica a ellos (Adichie, 2015: 37).

La identidad en la novela se asocia directamente con los olores locales y también con la integridad, incluso en el sentido más literal del término, el de la integridad física. La ausencia de Kainene al final del relato marca el grado mayor de violencia posible ante un cuerpo y también ante sus seres queridos: su desaparición. El peso en la novela se distribuye equitativamente entre la narración y la descripción, entre las voces y los cuerpos.

› **A modo de cierre**

La violencia en *Half of a Yellow Sun* tiene un componente simbólico tan importante como el material. La dominación a partir de la lengua, el sometimiento cultural y el menosprecio por los conflictos africanos se encarnan directamente en una guerra civil. Sin embargo, de la misma forma bifásica, el cuerpo en *Half of a Yellow Sun* no deja de ser, ni siquiera ante el horror, un cuerpo sensual, capaz de experimentar placer (resistente o sádico), capaz de pensar en el baño, la comida, los olores. Es indudable que este peso de la materialidad de la violencia resulta constitutivo de dos reivindicaciones inseparables, la de la voz igbo, y la de las mujeres. En esta intersección se mueve la obra de Adichie, y no es azaroso que sus dos conferencias públicas más famosas versen sobre estos ejes, donde Adichie no se propone suplantar o anteponer cuerpo a lenguaje o dolor a placer, sino complejizar el relato, hibridar la mirada, incluyendo aquellos aspectos sensuales y hasta placenteros en medio de la mayor de las miserias, en pos de sumar una voz más a la batalla contra la historia única.

Bibliografía

Adichie, Ch. N. (2009). *Half of a Yellow Sun*. Londres: Fourth Estate.

----. (2009). "We Should All Be Feminists". TEDxEuston. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=hg3umXU_qWc

----. (2012). *We Should All Be Feminists*.

----. (2009) "The Danger of a Single Story". TED talk. Oxford. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=D9Ihs241zeg>

Ashcroft, D., Tiffin, G. y Griffith, H. (1988). *The Empire Writes Back*. Londres y Nueva York: Routledge.

Bhabha, H. K. (2002). *El lugar de la cultura*. Trad. César Aira. Buenos Aires, Manantial.

Butler, J. (2002). Trad. Alcira Bixio. *Cuerpos que importan*. Buenos Aires: Paidós.

Hall, S. (1993). "Introducción: ¿Quién necesita identidad?". En Hall, S y Du Gay, P (comps). *Cuestiones de identidad cultural*. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires: Amorrortu. pp. 13-39.

Spivak, G. (1988). "Can the Subaltern Speak?". En Nelson, C. y Grossberg, L (eds). *Marxism and the Interpretation of Culture*. Londres: Macmillan. pp. 24-28