

AS IMAXES DIALÉCTICAS DUN CONTADOR DE HISTORIAS. A BATALLA FICCIONAL ENTRE A ORALIDADE E A ESCRITA NO CASO DE *QUANTAS MADRUGADAS TEM A NOITE* DE ONDJAKI

GABRIEL PÉREZ DURÁN
Universidade de Vigo¹

RESUMO: Este artigo pretende enfiar dous aspectos básicos. Por un lado, presentaranse tanto unha sucinta contextualización do entramado sistémico da literatura de Angola e da obra de Ondjaki, como algúns apuntamentos breves sobre o proceso de configuración dunha literatura angolana diferenciada. Polo outro, focalizarase a atención hermenéutica en *Quantas madrugadas tem a noite* (2004). Para isto, usarase o texto de Walter Benjamin, *der Erzähler* («O narrador»), como marco inicial para tratar a fricción entre oralidade e escritura dentro desta novela.

PALABRAS CHAVE: Ondjaki, oralidade, Walter Benjamin, tradutoloxía, griots.

DIALECTICAL IMAGES OF A STORY-TELLER. THE FICTIONAL BATTLE BETWEEN THE ORAL
AND THE WRITTEN IN *QUANTAS MADRUGADAS TEM A NOITE* BY ONDJAKI

ABSTRACT: This article is an attempt to bring together two basic ideas. One the one hand, it presents both a succinct contextualization of the systematically linked literature of Angola and the works of Ondjaki, as well as a brief look at the process of establishing a differentiated Angolan literature. On the other hand, it will offer a hermeneutic reading of *Quantas madrugadas tem a noite* (2004). To this end, Walter Benjamin's 'der Erzähler' ('The Storyteller') will act as the initial framework through which the friction in the novel between oral and the written will be approached.

KEYWORDS: Ondjaki, orality, Walter Benjamin, traductology, griots.

«Recuérdalo tú y recuérdalo a los otros». Este verso de Luís Cernuda (1993: 544-546) sempre me pareceu unha das moitas pezas clave para entender a importancia que a ficción, en todas as súas modalidades, ten nas sociedades hu-

¹ Este artigo forma parte do proxecto de investigación «A poesía actual no espazo público» (FFI 2012-33589), financiado polo Ministerio de Economía e Competitividade. O autor pertence ao Grupo de Análise e Estudo da Literatura e de Tradutoloxía (GAELT) da Universidade de Vigo.

manas. Incluso, poderíase falar dunha propensión cara a ela por parte do ser humano, como sinala Oliver Sacks (2007: 3) para o caso da música. Nesta mesma liña, Brian Boyd (2009) argumenta que calquera tipo de ficción é de utilidade dentro dos sistemas socioculturais en que estamos inseridos. Como seres sociais, as ficcións codifican información sobre unha gran variedade de aspectos da vida real (Boyd 2009). A partir disto, permite, por unha banda, inferir patróns nos comportamentos de diferentes persoas e, pola outra, interpretar, comprender e predicir, na medida do posible, multitude de condutas e escenarios.

Dentro dunha sociedade que se caracteriza pola autoorganización, auto-poiese e a (non) linearidade, a ficción abre unha paréntese máis alá do aquí e agora. Permite rememorar unha e outra vez sobre o mesmo texto, oral ou escrito, e reflexionar sobre os mundos posibles que se poden derivar del. Non obstante, nesta capacidade de fixación temporal (Luhmann 1998) lateixa unha contracción de estruturas que se foron acumulando e plasmando en diferentes formas e interpretacións. De aí que internamente teña de seu conflitos irresolubles entre a acumulación de posibilidades de realización e as resolucións que se plasman temporalmente nun determinado contexto social. En definitiva, «[s]ociety is not merely a collection of individuals; it also unavoidably involves systems of (both constitutive and procedural) rules through which individuals communicate and interact» (Hodgson e Knudsen 2010: 230).

Ao narrar, amais de comunicar algo a outras persoas, desvelamos parte de nós e apropiámonos de experiencias alleas que se fan propias. Ao mesmo tempo, o proceso continúa: os que escoitaron, cando llo volven contar a alguén, desprepararán toda esa polifonía de experiencias aos seus interlocutores e, así, sucesivamente. A narración oral, por exemplo, «actualiza», dentro do xogo de lembrar e esquecer, parte desa memoria colectivizada que está condensada nela, a través da reiteración e da capacidade de rememorar das persoas que contan e escoitan esas historias.

Precisamente, en todo este océano é onde se mergulla *Quantas madrugadaes tem a noite* (2004) de Ondjaki. A partir desta obra vaise profundar nalgúns aspectos narratolóxicos relevantes, sobre todo nos relacionados coas friccións entre o oral e o escrito. A presentación dos materiais ficcionais redonda na idea de escapar das regras de xogo da ficción escrita: a *performance* dun narrador en primeira persoa que mediatiza toda a fábula. Malia que está caracterizado con trazos de narrador homodixético, ten ínfulas omniscientes, debido a que está morto.

O narrador dosifica e mediatiza toda a información. Incluso non se coñecen as interpelacións do narratario. Así, conséguese alimentar o paradoxo e a contradición entre a escritura e a oralidade ata un punto en que a súa división semella desactivada. De aí que a negación dun termo da oposición non implica automaticamente a afirmación do outro, senón que hai un mundo entre esas dúas extremas.

Un exemplo deste xogo está na subversión da figura do *griot*. Na tradición africana, en termos xerais, o *griot* é o que memoriza, interpreta e difunde todo o acervo oral dunha comunidade (Hale 1998). Xunto a isto, tamén desempeñan un traballo de informar a xente das noticias da contorna. Polo tanto, ten unha posición de moito prestixio. Non obstante, a imaxe do *griot* que presenta Ondjaki está transformada. Asemade, hai un intento de subverter os códigos asociados a este sector da sociedade tradicional dalgunhas zonas de África, pero tamén porque o contexto social en que se desenvolve *Quantas madrugadas... é urbano*. Ao ser un fenómeno sociocultural, o *griot* está sometido a procesos de transformación continuos. Ondjaki convérteo nun antiheroe que lle dá voz a persoas marxinais. Asemade, ten a mesma condición social cá xente da que relata as súas vidas. Polo tanto, as transformacións urbanas non significan a desaparición do *griot*. En troques, ao deixar de estar baixo a «protección» dunha institución social, aumentan as posibilidades de interacción con outras formas culturais.

Quantas madrugadas... parte dunha órbita semellante a *João Vêncio: os seus amores* de Luandino Vieira. A mirada do narrador trata a realidade das periferias de Luanda dende un lirismo que inunda a súa forma de relatar. Deste xeito, permite atrapar unha beleza *infraleve* en que se amorea e mestura a dor e a ledicia, a paz e a violencia, o drama e a xolda. Unha simbiose entre contido e forma cunha linguaxe plástica e musical con capacidade de transmitir emocións, en aparencia contraditorias.

A partir dunha historia particular concretízase unha idea de marxinalidade. Cada un deses fragmentos vitais conforma unha radiografía impresionista que está formatada en «imaxes dialécticas» (Benjamin *apud* Lages 2007: 205-209). No relato de Ondjaki pódese observar a interacción de diferentes constituíntes das periferias da capital de Angola en termos conflictivos e contraditorios, sen neutralizar. Tenta reflectir o organismo caótico dunha cidade que por mor da guerra se converteu nun lugar de refuxio. En moitas ocasións, a novela que estamos a analizar complementase co documental que codirixiu, *Oxalá cresçam pitangas* (2006), e dúas das súas novelas: *Bom dia camaradas* (2001) e *Os transparentes* (2012).

1. DOS SISTEMAS COMPLEXOS SOCIOLITERARIOS A UNS PUNTOS DE SOLDADURA PARA SITUAR A OBRA DE ONDJAKI

Á hora de se confrontar coas problemáticas das literaturas africanas e, en concreto, da angolana, atopámonos diante dun paradoxo: a forma en que se presenta cada estado das cousas reúne dous extremos dunha mesma corda: a unidade e a multiplicidade. Non obstante, hai denominacións-refuxio que neutralizan ambos os dous estados: literatura africana de expresión portuguesa, lusofonía, África lusófona, literaturas emerxentes... O problema vén despois. Polo feito de nomear conceptos non se dispón dunha epistemoloxía, nin se resolve a grande parte dos desafíos que están detrás: que facemos coas relacións de subalternidades, as diferenzas sociais ou a dominación? Pódese abranguer esta complexidade dende unha conceptualización dun macrosistema que ten como criterio diferenciador a lingua portuguesa? Non constituirá un macrotexto simplista, que ten como únicos criterios a lingua, a nación e a territorialidade? A doito, un uso xeneralizado e acríptico destas etiquetas acostuma a esquecer os factores de resistencia, imposición e conflito que son intrínsecos en calquera fenómeno que estea inserido nun sistema social.

A raíz destas denominacións, no caso de Angola xorde unha pregunta: cando establecemos o comezo da literatura angolana? A denominación «emerxente» non constitúe un termo pexorativo que presupón que a literatura angolana comezou coa publicación dun libro en portugués, deixando de lado a oratura e a produción ficcional nas outras linguas nacionais?

A retroalimentación entre oralidade e literatura escrita está clara no exemplo de Angola. Non se pode deixar de lado todo ese acervo cultural, nin tampouco as súas transcricións e compilacións. Trátase dun trazo distintivo, da mesma forma que outras moitas sociedades en que están imbricadas tradicións ágrafas e escritas. Esta interdependencia entre o oral e o escrito é un fenómeno complexo sometido á gobernanza e interacción de múltiples elementos e niveis, a partir dos cales xorden propiedades emerxentes.² Tendo en

² Ao usar «emerxer», «emerxencia» e «propiedade emerxente», estoume a referir á propiedade central dos sistemas complexos, da cal se ocupan as ciencias da complexidade (Johnson 2002). Nunha realidade multinivel e en interacción continua, non podemos reducir a complexidade dun determinado sistema ao estudo das propiedades e mecanismos que rexen as súas partes por separado e a partir de aí inferir unha explicación completa do nivel superior (Gould 2010).

conta estes trazos teóricos e na liña de críticos como Kandjimbo (s/d), calquera tentativa de tratar o sistema sociocultural angolano e, en concreto, a súa produción literaria, ten que bregar coa rede complexa de interaccións entre: (1) oratura en linguas nacionais, (2) literatura escrita en linguas nacionais, (3) literatura escrita e oratura en lingua portuguesa e (4) outras modalidades ficcionais. Obviamente, calquera achega heurística con parámetros sistémicos e de teoría da complexidade ten que dar conta dos conflitos, paradoxos e procesos de transdución.

Continuando a liña argumental, a seguinte cuestión é esperable: en caso de aplicar un criterio filolóxico (González-Millán 1995) para delimitar o sistema sociocultural angolano, cal vai ser a lingua ou linguas a partir da cal se configurará? Umbundo, kimbundo, portugués, kikongo, etc.? Vai ser unha única lingua? Máis dunha? Así e todo, como se verá máis adiante, ao mudar o contexto sociopolítico en que se desenvolve a creación literaria de Angola —da colonial á independencia e da guerra á paz—, irremediamente tamén vai cambiar o uso estratéxico de determinados discursos de resistencia. Estes pasan de estar inseridos nun imaxinario de resistencia e, xa que logo, nun modelo alternativo ao institucionalizado polo poder metropolitano do colonizador (Miranda 2000), a formar parte dun imaxinario instituído, central e lexitimador dos patróns establecidos coa independencia.

Non obstante, en situacións de subalternidade, malia conseguirse a independencia, toda esta constelación atributiva que fixa e dá sentido a un imaxinario nacional agrúpase no que Spivak (1988) denominou «esencialismo estratéxico». Trátase dunha práctica social e política que permite pór á luz as dificultades de colectivos subalternos e, ao mesmo tempo, diluír a «forza normativa» e «reguladora» das vellas interpretacións estables da identidade, permitindo unha reelaboración continua a través das relacións conflitivas entre imaxinarios instituídos, instituíntes e en formación (Castells 1997; Miranda 2000). Con todo, a construción colectiva dun imaxinario social interacciona en redes complexas: tanto de índole sociocultural (política, económica, social...) e biolóxica (correlatos neuronais, emocións, plasticidade...) como de limitación biofísica. Os imaxinarios transfórmanse, estabilízanse, reproducense, así como dan forma ao pensamento e interaccionan diferentes alternativas sobre fenómenos semellantes. O paradoxo disto habita na elaboración do propio imaxinario. Por un lado, o proceso de facilitar a comprensión do mundo constrinxo a súa imprevisibilidade e incerteza. Polo outro, unha vez «montado» todo, resulta un abeiro cómodo, dende onde se peneira e interpreta calquera nova información.

Polo tanto, a forza nacional do esencialismo estratéxico, xunto coa asociación de nación, identidade e cultura, non é o punto central. Estes hai que resituálos dentro dos trazos orgánicos, conflitivos, (non) lineais, emerxentes, (a) simétricos, autopoiéticos, autoorganizados, autorreferentes, recursivos e complexos, polos que se caracterizan os fenómenos sociais. Daquela, cómpre situar estas nocións en relación coas demais, sen que rematen por fagocitar todo. Debe darse o mesmo paso en relación coa literatura e o sistema socio-cultural en que está inserido. Dalgún modo deberíase desactivar a equiparación entre literatura escrita e cultura e non deixar de lado outros moitos fenómenos socioculturais que integran ese sistema. A cultura non é en exclusiva textocéntrica, máxime, no contexto de Angola, onde a oralidade está imbricada coa escritura.

Sen entrarmos nos diferentes tipos de oralidade que poidan existir nin en cuestións da complementariedade ou oposición das posturas do relativismo lingüístico e do innatismo, tanto a oralidade como a escritura son formas dialecticamente relacionadas de organizar e «arquivar» o *logos*. Un *logos* asentado en modos de representación mental producidos por unha estrutura neuronal encapsulada no encéfalo que se caracteriza, entre outros aspectos, pola neuroplasticidade. Así, a linguaxe é un dos medios para realizar operacións de comunicación en que entran en xogo tres factores fundamentais: (1) variación/selección, (2) transmisión/dar a coñecer e (3) sedimentación (temporal) (Luhmann 1998). Como xa se sabe, a escritura supón unha mudanza radical na cultura humana: (1) un maior grao de capacidade de transmitir e dar a coñecer información, (2) novas formas de aprendizaxe e imitación social, (3) outros xeitos de desenvolvemento das dinámicas de innovación/importación e adaptación no proceso de creación de repertorios culturais e da sociedade, en xeral. A oportunidade que ofrece o estudo dun polisistema como o angolano non é unicamente o funcionamento da oposición entre oralidade e escritura, senón máis ben o proceso histórico de tránsito e as fases intermedias entre unha e outra. Noutras palabras, non se debería entender en exclusiva como unha dualidade onde se producen mudanzas dun lado e do outro, senón tamén fixar o foco de atención no proceso de formación de cambios, en continua expansión (Sassen 2007). Por exemplo, isto axudaría a comprender formas que están a cabalo entre a oralidade, a escritura e, incluso, a música e o grafismo.

Do mesmo xeito, haberá que reconfigurar as relacións entre literatura e nación. Certo é que o impacto social da comunicación escrita en todas as súas modalidades é importante á hora de dar a coñecer e difundir determinados discursos, así como de rastrexar a súa sedimentación nos textos, tal e como

amosan diferentes análises culturónicas (Michel *et al.* 2011). Ora ben, nesa retroalimentación entre escrita e nación tamén entran outros factores importantes: deporte, gastronomía, música...

Emporiso, en contextos como os de Angola ou de comunidades minorizadas, a acción do esencialismo estratéxico (Spivak 1988) fíltrase ata na propia creación ficcional, converténdose nun punto de conflito. No caso concreto de Angola, a conflitividade estética está enmarcada polo peso da independencia e a lexitimación dun determinado modo de construción da nación (Laranjeira 1995: 164). Case ao mesmo tempo convértese no ineludible e no eludible, en canto á súa presenza e á sombra que deixa a súa ausencia. A proposta das Brigadas Jovens de Literatura, por exemplo, procuraba fuxir dunha creación literaria ao servizo do proceso de independencia ou que tivese nostalxias dese pasado.

Como ten sinalado a profesora Carmen Lúcia Tindó Secco (2003), na década dos noventa comézase a desenvolver un proxecto de lingua literaria. Mántense o portugués, na liña aberta por José Maia Ferreira en 1849? Procúrase desenvolver unha tradición escrita das linguas nacionais de Angola? Confluirán estas dúas tendencias ou privilexíase algunha delas? Que sucederá se co paso do tempo se produce un proceso de crioulización e consolidación dunha variedade do portugués, como sucedeu en Cabo Verde? Polo de pronto, as actitudes fronte á lingua portuguesa son diverxentes en Angola. Un dos discursos que xogou en contra das linguas autóctonas do país foi a súa infravaloración e o escaso cultivo na escrita, consonte á falta de elaboración dun estándar e á ausencia dunha elaboración terminolóxica para as ciencias, por exemplo (Amílcar Calcar *apud* Laranjeira 1995: 407-408). Non obstante, este tipo de discursos foron recibidos por certos sectores como un sinal de traizón ás diversas identidades africanas. Fronte a estas posicións está a postura en defensa das linguas autóctonas e da identidade propia sen mediación das linguas dos colonizadores, consonte ao dito n' *O manifesto cultural panafricano* de 1969. E, por último, hai unha postura que asume a lingua portuguesa como parte, para ben ou para mal, do complexo sociocultural de Angola e, polo tanto, hai outra postura que propón apropiarse dela e, así, subverter as formas de dominación lingüística do colonizador (Luandino Vieira *apud* Correia 1997: 269). Pouco a pouco, adaptan e transducen a lingua do colonizador ao substrato africano, xogando coa súa morfosintaxe, léxico, etc. Con todo, a pantasma da aculturación anda a petar na porta decontino.

Ora ben, pódese configurar un macrosistema lusófono policontextual e policéntrico, onde interactuasen outros subsistemas e parasistemas, coas múl-

tiples variedades que adquira o portugués como único vencello? Nesta dirección encamiñase o traballo de Benjamin Abdala Júnior (2003). Non se trata dunha reformulación que arrase conceptualmente coa diversidade interna, senón que se apoia nun ideal: «o comparatismo da solidariedade» (Júnior 2003: 66). Propón, en definitiva, que as relacións entre as diferentes literaturas que compoñen a Lusofonía se establezan en relacións de igualdade, sen que haxa niveis de inferioridade ou de superioridade.

Non obstante, se se pasa do plano dos desexos ao plano da realidade, sería posible que unha autora ou autor sexan canónicos, ao mesmo tempo, en Brasil, Cabo Verde ou Mozambique? E, indo un chisco máis alá: de que maneira unha historiografía literaria pode plasmar a complexidade do macrosistema lusófono? E, en consecuencia: sería posible que un autor ou autora que escriban en portugués e nunha lingua autóctona de Mozambique entrase no canon das literaturas de ambas as dúas linguas ao mesmo tempo? Un/ha escritor/a que escriba en quimbundu, podería pertencer á Lusofonía?

Todas estas preguntas levan ao caso concreto de Ondjaki. Trátase dun escritor angolano que escribe en portugués e obtivo diversos premios en Angola, Portugal e Brasil. Os seus libros aparecen en diferentes editoriais destes países. Para alén disto, varias obras de Ondjaki publicáronse simultaneamente en máis dunha editora: *Uma escuridão bonita. Estórias sem luz eléctrica* (2013) publicouse no Brasil en Pallas Editora e en Portugal en Caminho, por exemplo. Non obstante, algunhas delas pertencen ao Grupo Leya, un holding editorial con pretensións de se converter no maior grupo editorial en lingua portuguesa. Amais, naceu e viviu a adolescencia en Angola, foi estudar para Portugal e, na actualidade, reside no Rio de Janeiro. Con este periplo vital e creativo, habería algunha posibilidade de que algunha das respostas presentadas no parágrafo anterior fosen afirmativas?

Calquera fenómeno sociocultural, dende un punto de vista diacrónico e sincrético e dende un punto de vista sincrónico, carece de calquera tinte isomórfico, xa que a variabilidade espazo-temporal pode significar que conflúen variantes contraditorias entre si. Noutras palabras, están sometidos a procesos transdutivos que son a chave para entender o polimorfismo sociocultural. Así, os sistemas socioculturais son permeables, mesturados e mestizos; sistemas complexos de relación e replicación de información transcultural e intracultural. Aquí, transcultural e intracultural son entendidas como dúas fases do proceso de importación e transferencias de fenómenos culturais, dialecticamente relacionadas e en continua coevolución. Non se trata dunha dualidade dividida por unha liña onde se rexistran as mudanzas dun lado e do outro, senón que

tamén se queren subliñar os procesos de formación de cambios, en continua expansión e sen ningunha finalidade nin remate (Sassen 2007).

Nestas circunstancias, faise necesario observar como as transposicións se conservan, desaparecen ou recombinan, tendo en conta unha variedade de factores con consecuencias imprevisibles. Incluso pode darse o caso de que, despois de que unha cultura incorpore un elemento novo, este sexa abandonado por motivos que pouco teñen que ver co fenómeno ou artefacto importado en si. Así, tamén hai que contar con outra variable: o espazo-tempo. Como xa se mencionou na fase intracultural, as dinámicas de innovación/importación/adaptación no proceso de creación de repertorios culturais poden ser doutros lugares como doutros tempos cronolóxicos.

Neste vimbios é onde actúan todo tipo de elementos estabilizadores —historiografía, imaxinarios, canonicidade, axentes, produtores, institucións, antoloxías...— que dun xeito conflictivo pugnan por ter o dominio de xerar modelos instituídos e lexítimos que ocupen a centralidade do discurso social e político. Fronte a outros resistentes ou en proxecto (Castells 1997; Miranda 2000) que teñen un radio de acción menor e están inseridos nalgún subsistema social máis restritivo e, polo tanto, malia a súa capacidade de xerar unha dinámica autopoiética diferenciadora, a súa influencia é menor. Emporiso, aspiran a se converter en hexemónicos. E así, constantemente: unha interacción continua, parasitándose uns a outros en relacións complexas cos mercados, repertorios, canon...

2. UN CONTADOR DE HISTORIAS A MEDIO CAMIÑO ENTRE A ORALIDADE E A ESCRITA

Como xa se dixo ao comezo, *Quantas madrugadas...* (2004)³ propón un nivel discursivo cheo de oralidade. Mergúllase nas friccións entre o oral e o escrito, como nun intento de escapar das regras de xogo impostas pola ficción escrita. Emula unha oralidade urbana que ten o rastro da tradición dos *griots*, en que cada persoa escoita o que quere e cóntao como quere. En consecuencia, a estrutura narratolóxica coa que se organizan os diferentes materiais ficcionais está condicionada por estes parámetros.

³ A partir de agora, todas as citas desta obra están tiradas da edición de 2004.

Na escena inicial da novela, unha persoa está a conversar con outra. Non se sabe nin como, nin onde, nin por que están aí. Apenas se pode intuír que o lugar semella unha especie de bar. Esa persoa proponlle ao seu interlocutor contarlle historias a cambio dunhas cervexas. O protagonista, AdolfoDido, domina toda a fábula a través da súa voz en primeira persoa, ata o punto de que chega mesmo a ter pretensións de omnisciencia. Tendo en conta o xa indicado, a versión urbana do *griot* que fai o autor angolano implica convertelo nun antiheroe que lle dá voz a persoas marxinais da periferia de Luanda. Ademais, comparte a mesma condición social cás xentes de que fala.

Acorde coa textura oral da novela, existe un paradoxo no pacto narrativo que xustapón o universo da oralidade e da escrita. Como xa se dixo antes, a novela reproduce as condicións de oralidade entre dúas persoas. Pois ben, AdolfoDido menciona de forma irónica no seu discurso unha especie de figura de autor implícito representado. «O quê, avilo? [...] na igrexa num tinha corpo nenhum, porra, se não comé que o gajo ia mesmo pôr nome de capítulo *missa de corpo ausente*?, ele também num quer ser apanhado assim nos lagran-tes literários..., e eu inda num tou grosso!» (161). Nunha primeira impresión, hai un tirapuxa sobre a súa consciencia como existencia ficcional e autorreferente, na mesma liña de Magritte no cadro titulado *La trahison des images* (1928-1929). A partir de aquí, contraponse unha ilusión benigna de usuario da figura autorial de literatura escrita, como ente «auroral» en que unha obra literaria está identificada cun autor ou autora concretos e a súa propia entidade de contador de historias como unha persoa coa capacidade de despregar a polifonía de experiencias da xente que contou o mesmo relato. «Pouca inventice, transformo só o material pra lhe dar forma, utilidade» (110).

Unha e outra vez vólvense tensionar as relacións entre a escritura e a oralidade no que atinxe aos produtores de ficción literaria. Na novela subxace unha intención de esborranchar as fronteiras entre o culto e o popular, achegándose á figura dun contador de historias que non está identificada como tal polos seus semellantes. De forma paralela á dinámica autor-narrador, desenvólvese a conexión entre lector e narratorio. Nalgúns momentos conséguese o efecto de difuminar estas posicións. Non obstante, esa posible identificación entre narratorio e lector rómpese cos sobreentendidos que se dan en cuestións da vida diaria de Angola.

No que atinxe á organización das diferentes narracións dentro do relato, podemos establecer dous grandes marcos diexéticos. No extradiexético que actúa en calidade de encadre, sitúanse o protagonista e o narratorio/lector. Deleita coa súa habelencia para falar e dosifica a información co único propo-

sito de calmar a súa sede e prolongar os convites a cervexas. Non obstante, o alcohol ten unha función básica para que AdolfoDido solte a lingua. «Eu molho o corazón no álcool pra fazer castelo das areias em cima das estórias» (110). Este *griot* urbano deixa de ter a figura «áurica» que o singularizaba como unha figura de prestixio na sociedade.

Unha das estratexias máis comúns das narracións orais é a de encher os diferentes ocos con información próxima ao momento da enunciación. Como vimos, tanto o narratorio como o lector asisten a unha simulación de simultaneidade no cal está a contar AdolfoDido. Unha simulación das narracións orais que tamén trae consigo outra consecuencia: a sensación de proximidade que calquera persoa que lea a novela lle vai producir. Ora ben, outro asunto é que un texto escrito sempre se pode volver sobre el, mentres que a oralidade só se pode recrear por medio da memoria, a non ser que se gravase.

Non é de estrañar que Walter Benjamin quedase seducido polo poder da narración oral, sobre todo no que se refire á contracción que fai da vida, amosándoa nunha transformación continua (Benjamin 2009: 41-67). Nela, por unha banda, lévase á práctica parte da súa cosmovisión sobre a linguaxe. Pola outra, materialízase a idea benjaminiana de «imaxe dialéctica» ou «constelación» (Lages 2007: 205-209). Así, as narracións son unha plataforma colectiva de tránsito, unha zona para observar os procesos de rememoración do pasado, ritualidades, etc. nos seus efectos contraditorios e, desta forma, tamén se poden observar os novos fenómenos que son capaces de xerar.

Ora ben, no seu artigo *der Erzähler* Walter Benjamin (2009: 41-67) verifica a súa perda paseniña por mor das mudanzas económico-sociais que se están a producir. A narración, segundo el, está perdendo o lugar preponderante na sociedade fronte a novela e a información —transmitida principalmente polos medios de comunicación. A partir de certa nostalxia aboia unha pregunta: non haberá certa melancolía pola transformación de determinadas formas de narración oral en non se sabe moi ben o que, por mor de se atopar nun punto intermedio desa transmutación sen saber moi ben como quedaría fixada temporalmente?

Acorde coa capacidade interactora da oralidade, créase unha extensa rede asociativa: unha idea que sexa activada, non só evocará outra idea, senón que impulsa moitas máis que á súa vez e, ao mesmo tempo, activan outras máis. Pero tamén hai outras moitas cousas asociadas que, malia toda esta complexidade de sucesos mentais, están sometidas á coherencia de cada persoa (Kahneman 2012). Non obstante, as «marcas de tempo e espazo» son tamén propias a calquera ficción literaria escrita, inda que se estea a falar de ciencia

ficción. Dende un determinado «presente histórico» (Benjamin 1992) proxéctase unha imaxe de como será o futuro, pero ao mudar de presente histórico a proxección do futuro tamén sofre modificacións.

Isto, xunto coa serie de retratos sobre as amizades e persoas coñecidas de AdolfoDido, constitúe unha radiografía dos problemas de marxinalidade que padece Angola, amosando a dignidade das formas de sobrevivencia destas persoas cunha ollada asemade lírica e crítica coa situación que padecen. No devalar do relato, o narrador aproveita os momentos oportunos para deixar fondas críticas sobre unha sociedade que continúa a padecer miseria, sen esquecerse da inoperancia do goberno do MPLA (Movimento Popular de Libertação de Angola) que tan só enxergou uns problemas sociais graves que levan decenios enquistados. As desigualdades e a corrupción remóntanse a longo tempo atrás e continúan despois de rematar a guerra civil en 2002. Non obstante, a focaxe da crítica non só vai para as clases dirixentes: tamén se reflicten as miserias dunha poboación que por crenzas estúpidas é capaz de matar aos albinos, debido á crenza de que algunhas partes do seu corpo curan o SIDA. Moitos dos personaxes que circulan por esta novela representan xente que tamén é discriminada polos seus iguais —Jaí, o profesor albino de portugués.

Polo feito de incorporar cousas que o narrador ten á man no seu marco espazo-temporal, *Quantas madrugadas...* funciona, nalgúns intres, como un manual de historia angolana, onde non se esquece os marxinalados.

A arte de narrar de AdolfoDido ten a capacidade de inundar o que conta con emocións, en aparencia, contraditorias. O lirismo con que trata a supervivencia do elenco de personaxes marxinais non distorsiona a dura realidade que viven. Todo o contrario, permite atrapar a beleza *infravele* que se desencadea no intre da enunciación (Duchamp 2009). Este procedemento lembra, en certa maneira, as fotografías de Chema Madoz. O insólito parece normal. Nalgunhas das imaxes deste fotografo é común que se produzan lenes mudanzas, engadidos ou deslocamentos, deixando unha sensación de estrañamento no que se ve. Esta sutileza pódese trasladar ao xeito de contar de AdolfoDido. O narrador, en calidade de etólogo e antropólogo, vainos diseccionando unha realidade con sucesos e vidas concretas e unha boa dose de ironía. Nada máis lonxe dunha imaxe plana: máis ben unha constelación de «imaxes dialécticas» dunha realidade complexa.

En *der Erzähler*, Benjamin (2009: 41-67) describe a aparición no século XVIII doutra forma de comunicación: a información, que se caracterizaba pola constante necesidade de novidades e de explicar o que sucede. Pola contra, a narración é máis demorada no tempo e non está determinada polo afán de no-

vidade, senón de narrar a realidade (Benjamin 2009: 41-67). En definitiva: a información que proporcionan os *muximbos* (faladurías) poden formar parte da narración?

En *Quantas madrugadas...* asístese ao peneirado e transformación das faladurías en parte da narración de Adolfo Dido. Dáse, así, un desprazamento —na liña de Benjamin— mais integrado no devalar dunha narración oral ou, incluso, convertido no seu punto de partida. A fin de contas, a narración é un organismo que interactúa co mundo, cambiando e «anosando» trazos doutras modalidades culturais. No caso da novela vese claro que esa tradición oral dos *griots* deixa paso a unha oralidade máis urbana que incorpora ao seu acervo outros elementos: telenovelas brasileiras, música, literatura, entre outras.

E, finalmente, para xuntar todos os fíos deixados ata o de agora e sistematizalos, retomemos de novo o *incipit* do poema «1936» de Cernuda (1993: 544-546) —«Recuérdalo tú y recuérdalo a los otros»— co que tamén nos transportamos á narración como lugar de experiencia e rememoración colectiva. Así, é entendible o pesimismo de Benjamin (2009: 41-67) ao constatar o esmorecemento da narración oral como un espazo colectivo en que se transmiten, interactúan e replican multitudes de vivencias de uns a outros. A narración é unha plataforma colectiva onde se contrae a vida nun *work in progress*. Malia o tempo que transcorra entre unha contada e outra, a narración continúa a ter a capacidade de se despreñar, tanto a través do que se di, como do que non se di (Benjamin 2009: 48).

Pero, como se despreña a narración en diferentes espazos e tempos? Tendo en conta a organicidade que caracteriza os fenómenos socioculturais, hai que ter en conta que calquera tipo de acontecemento que xurda, esváese en canto aparece (Luhmann 2006: 97-120). Non obstante, existen diferentes procedementos de fixación temporal. A ficción, en xeral, e a narración, en particular, ten a capacidade de repetir e rememorar eses feitos. Por un lado, para que se produza a reiteración dun determinado suceso tense que identificar cun sentido, realizado e comunicado por unha persoa e/ou grupo social. Pola outra, nun contexto flutuante e fragmentario como é o social, prodúcese un efecto de aprendizaxe continua.

Se se parte dunha concepción da historia como unha sucesión de «presentes históricos» (Benjamin 1992) —onde cada un ten os seus propios «xogos da linguaxe» estabilizados temporalmente nese contexto espazo-temporal delimitado (Wittgenstein 1998)—, as mudanzas dos fenómenos culturais residen na súa «(in)traducibilidade» dun presente a outro (Benjamin 2007). En resumo, a narración é a expresión práctica de transformacións continuas entre o mun-

do real —que é independente da capacidade de percepción e interpretación do ser humano— e o mundo humano —autoclausurado nas súas percepcións e comunicable na inconmensurabilidade da linguaxe.

Nunha primeira impresión, sorprende a contraposición que fai Benjamin (2009: 41-67) entre narración e novela. Pero existen algunhas características diferenciais interesantes: (1) a glorificación do individuo na sociedade, (2) o desprazamento da narración como un fenómeno cultural do pasado, (3) o lecer e (4) a identificación do libro como unha mercadoría no contexto capitalista. O certo é que a novela, como xénero, é a cristalización de toda unha serie de modalidades literarias que fan dela unha entidade non moi ben delimitada. Benjamin céntrase nas transformacións que se dan entre a novela e a narración no seu tempo, é dicir, estase a referir á novela case como hoxe se coñece.

O libro, como obxecto físico e mercadoría, ten a capacidade de delimitar a ficción. O «intanxible tórnase tanxible» (Forcadela 2008: 47). Neste contexto, o libro singulariza a imaxinación dun/ha autor/a. En consecuencia, desprázase á comunidade como axente construtor principal da narración e déixase paso ao individuo (Benjamin 2009: 41-67). Polo tanto, a plataforma social que era a narración oral queda estancada e a novela ocupa o seu espazo. Mais ata que punto as ficcións contidas nas novelas quedan subscritas ao eido libresco e non pasan ao mundo oral?

A irrupción da novela significa para Benjamin (2009: 41-67) a ruptura e desprazamento da tradición oral e, por conseguinte, acabar con un dos formatos que para el representaba a vertente práctica da súa concepción da linguaxe. Cómpre matizar ese ton catastrófico. Catherine Gallagher (2006: 326-363) advirte dun paradoxo que se dá coa irrupción da novela na modernidade. Por unha banda, os/as autores/as libéranse dos esforzos de tentar que os seus textos non sexan ficticios, pero buscan a verosimilitude torcendo ou mordendo. Pola outra, na economía capitalista é necesario asumir riscos. Ao xuntar estes dous mundos, segundo Gallagher, a novela proporcionou un espazo propicio para especular, pero libre de calquera risco. Desta maneira, na elaboración das novelas vanse «camuflando» eses puntos de partida íntimos para transformalos nun xogo de espellos: unha ficción que sexa o suficientemente xenérica para que se produza un efecto de identificación con quen le, pero tamén que manteña un punto de especificidade para que singularice a trama do libro (Gallagher 2006: 326-363). As novelas comézanse a identificar co lecer, en contraposición á actitude existente cara á narración oral.

A consideración do libro como mercadoría conduce tamén á ilusión benigna de autor/a que orixina a identificación entre o obxecto físico e a persoa ou

persoas que o producen. Se o formato do libro singulariza unha determinada ficción, acontece o mesmo con todo aquilo que está na súa órbita: o/a autor/a que lle dá «unidade» ao texto. A conceptualización desta ilusión benigna autorial parte de Daniel D. Dennett (1998): «benign user illusion» e da identificación do autor/a como feitizo e fetiche (Forcadela 2008). Moi por riba, esta ilusión benigna non é máis ca un construto conceptual que se emprega para simplificar os distintos graos de complexidade e interacción que se producen entre os individuos, grupos sociais e a sociedade, en xeral.⁴

Non se trata de deslaxitar o concepto de autoría, nin de dar entrada a todo tipo de interpretacións psicoloxistas, pero coa irrupción da novela a «autoría» —allea á narración oral, anónima— é un termo problemático. Malia que a anonimía é unha forma autorial, non oculta toda a complexidade existente no proceso de creación artística. O/a autor/a non é un ente completamente individualizado, nin diluído na sociedade como unha marioneta. Cómpre reconfigurar esta figura a través da interacción entre bioloxía, ambiente e cultura. Este proceso debe ir acorde coa crise do eu que se deu en filosofía e cos experimentos das ciencias cognitivas.

3. CONCLUSIÓN: A TRADUTOLOXÍA COMO *EPISTÉMÉ* PARA COMPRENDER AS RELACIÓNS ENTRE ORALIDADE E ESCRITURA

En liñas xerais, calquera fenómeno social compórtase de forma probabilística e non dun modo rotundo. Neste sentido, a literatura encaixa neste marco dende un punto de vista da socioloxía da literatura. Non obstante, na súa abordaxe —en tanto que produto cultural é multidimensional e, polo tanto, non reducible a unha cuestión sociolóxica—, hai que ter en conta diversos aspectos, dende os sociopolíticos e económicos, ata aqueles que derivan do texto literario. Cómpre valorar cuestións como a diacronía, a sincronía e a aleatoriedade. En definitiva, calquera achega aos fenómenos sociais e culturais ten que ser escrupulosa cos seus trazos orgánicos, conflitivos, (non) lineais, (a)simétricos, auto-poéticos, autoorganizados, autorreferentes e recursivos.

⁴ No caso particular de *Quantas madrugadas...* (2004), esa tensión entre oralidade-escritura e narración-novela descrita ata o de agora ten un bo exemplo no seguinte fragmento: «um abraço de agradecimento para: sita (que primeiro me falou de um morto como o adolfo); tó e joaquim (pela estória original da senhora que vivia com um cão enorme). Ainda: às abelhas da casa do mussulo» (197).

Non se trata de ir dunha estrema á outra na comprensión destes asuntos, sen conseguir unha concepción mesurada que modelice a rede de relacións complexas que afecta de cheo á evolución de calquera fenómeno sociocultural. Como apunta Mühlmann (1996), o descoñecemento que se ten das dinámicas culturais máis demoradas fai que as fosilicemos conferíndolles unha transcendencia. Esa ignorancia do lento débese a que para observar os procesos transdutivos máis pausados se necesita a colaboración de varias xeracións de seres humanos, o que resultaría difícil a causa dos longos procesos de comunicación e do volume de información xerado (Mühlmann 1996).

Con estas premisas, non se trata unicamente de entender dende unha perspectiva de oposición o funcionamento da dualidade oralidade-escritura, senón de entendela dende un punto de vista do proceso histórico de tránsito e as fases intermedias entre o oral e o escrito. Dalgún modo, habería que relacionar as mudanzas no oral, coas que se dan na escrita e tamén fixar a atención no proceso de formación continua de mudanzas entre ambas as dúas formas de linguaxe. Isto permite explorar a rede de relacións complexas que se establecen entre a oralidade e a escritura, sen deixar de lado os seus efectos contraditorios nin os neutralizar. Ao acudir á noción benjaminiana de «imaxes dialécticas» e á súa posterior reconversión en «constelación» (Lages 2007: 205-209), non só se pretende analizar un modo de construción da narración, senón tamén explorar a súa utilidade para incorporar a heteroxeneidade e os xogos paradoxais que se perden cunha forma epistémica, en termos de oposición.

En definitiva, todas estas cuestións pódense tratar en termos tradutolóxicos (Baltrusch 2006; Pérez Durán 2008; Baltrusch e Pérez Durán 2010). Isto é, cómpre partir da premisa obvia de que as mudanzas son o normal e non o excepcional. A partir de aí, hai que actuar en consecuencia nas análises que se fagan, así como axustar a gnoseoloxía e epistemoloxía á inestabilidade dos obxectos, ás súas operacións e aos seus procesos. Os actos de tradución, entendidos nun sentido amplo, son a función básica dos sistemas socioculturais. En liñas xerais, a tradutoloxía é unha *epistémé* (Nouss 1995) que serve para analizar o polimorfismo sociocultural. O seu propósito sería diagnosticar a natureza da sedimentación temporal do punto *a* e *b*, pero tamén o tránsito entre *a* e *b*. Tanto a estabilización provisional como a evolución están enraizadas dialécticamente unha na outra. Disto resulta un xogo paradoxal irreductible, cuxa forza contraditoria, ambigua e heteroxénea ten que ser preservada por calquera achega.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BALTRUSCH, Burghard (2006). «É todo tradución? Elementos socioculturais, neurocientíficos e meméticos para unha teoría holística da para/tradución». *Viceversa: Revista Galega de Tradución*, 12, 9-38.
- BALTRUSCH, Burghard; PÉREZ DURÁN, Gabriel (2010). «Na orografía do mudable. Cara a uns Estudos de Tradución & Paratradución». Burghard Baltrusch; Gabriel Pérez Durán; Kathrin Sartingen (ed.). *Soldando Sal. Galician Studies in Translation and Paratranslation*. Munich: Martin Meidenbauer Verlag, 9-33.
- BENJAMIN, Walter (1992). *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Lisboa: Relógio d'Água.
- BENJAMIN, Walter (2007). «A tarefa de quen traduce» von de Walter Benjamin». *Viceversa*, 13, 79-103.
- BENJAMIN, Walter (2009). «El narrador». *Obra Completa. Libro II*. Madrid, Abada, vol. 2, 41-67.
- BOYD, Brian (2009). *The Origin of Stories. Evolution, Cognition, and Fiction*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- CASTELLS, Manuel (1997). *The Power of Identity*. Oxford: Blackwell.
- CERNUDA, Luís (1993). *Obra completa*. Ed. Derez Harris e Luis Maristany. Madrid: Si-ruela.
- CORREIA, Rosa Adanjo (1997). «Luandino Vieira: escritor angolano». *A Trabe de Ouro*, 30, 261-273.
- DUCHAMP, Marcel (2009). *Notas*. Madrid: Tecnos.
- FORCADELA, Manuel (2008). «Do autor como feitizo e como fetiche». *Hesperia: Anuario de Filología Hispánica*, 11, 43-66.
- GALLAGHER, Catherine (2006). «The Rise of Fictionality». Franco Moretti (ed.). *The Novel*. Princeton: Princeton University Press, vol. 1, 336-363.
- GONZÁLEZ-MILLÁN, Xoán (1995). «Do nacionalismo literario a unha literatura nacional. Hipóteses de traballo para un estudo institucional da literatura galega». *Anuario de Estudios Literarios Galegos*, 1994, 67-81.
- GOULD, Stephen Jay (2010). *La estructura de la teoría de la evolución*. Barcelona: Tusquets.
- HALE, Thomas A. (1998). *Griots and Griottes: Masters of Words and Music*. Bloomington: Indiana University Press.
- HODGSON, Geoffrey M.; KNUDSEN, Thorbjørn (2010). *Darwin's Conjecture. The Search for General Principles of Social & Economic Evolution*. Chicago & Londres: The University of Chicago Press.
- JOHNSON, Steven (2002). *Emergence: The Connected Lives of Ants, Brains, Cities, and Software*. New York: Touchstone.
- JÚNIOR, Benjamin Abdala (2003). *De vãos e ilhas: Literatura e comunitarismo*. São Paulo: Ateliê Editorial.

- KAHNEMAN, Daniel (2012). *Pensar rápido, pensar despacio*. Barcelona: Debate.
- KANDJIMBO, Luís (s.d). «O endógeno e o universal na literatura angolana». *Conheça a riqueza da literatura angolana*. [En liña] [8 febreiro 2012]. <<http://www.nexus.ao/kandjimbo/SEMINARPAR.pdf>>.
- LAGES, Susana Kampff (2007). *Walter Benjamin. Tradução & Melancolia*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo (EDUSP).
- LARANJEIRA, José Luís Pires (1995). «Geral» e «Angola». *Literaturas africanas de expressão portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta, 15-29 e 35-53.
- LUHMANN, Niklas (1998). *Die Gessellschaft der Gesellschaft*. Frankfurt: Suhrkamp.
- MICHEL, Jean-Baptiste *et al.* (2011). «Quantitative analysis of culture using millions of digitized books». *Science*, 331, 176-182.
- MIRANDA, Antônio (2000). «Sociedade da informação: globalização, indetidade cultural e conteúdos». *Ciência da Informação*, 29:2, 78-88.
- MÜHLMANN, Heiner (1996). *The Nature of Cultures. A Blueprint for a Theory of Culture Genetics*. Wien: Springer-Verlag.
- NOUSS, Alexis (1995). «La traduction comme OVNI». *Meta. Journal des traducteurs/ Meta. Translators' Journal*, 40:3, 335-342.
- ONDJAKI [Almeida, Ndalu de] (2004). *Quantas madrugadas tem a noite*. Lisboa: Caminho.
- PÉREZ DURÁN, Gabriel (2005). «“O drama é vizinho, todos os dias, da alegria”. Uma entrevista com Ondjaki». *Estudos Lusófonos.blogspot.com*. [En liña] [8 decembro 2012]. <<http://estudoslusofonos.blogspot.com.es/2012/01/ondjaki.html>>.
- PÉREZ DURÁN, Gabriel (2008). *A espiral posmoderna. Unha perspectiva da paratradución dende a neurociencia e a memética*. Trballo de Investigación Titorado (TIT) inédito: Universidade de Vigo.
- SACKS, Oliver (2007). *Musicophilia. Tales of Music and the Brain*. New York: Alfred A. Knopf.
- SANTANA, Heloíse Cabral (2008). *Quantas alegrias tem a noite*. Dissertação de Mestrado: Universidade Federal de Rio de Janeiro (UFRJ).
- SECCO, Carmen Lúcia Tindó (2003). *A magia das letras africanas*. Rio de Janeiro: ABE GRAPH.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty (1988). «Subaltern studies: deconstructing historiography». Ranajit Guha; Gayatri Chakravorty Spivak (ed.). *Select subaltern studies*. New York & Oxford: Oxford University Press, 3-32.
- WITGENSTEIN, Ludwig (1998). *Investigaciones filosóficas*. Barcelona: Crítica.