

Purple Hibiscus y “We should all be feminists” de Chimamanda N. Adichie bajo la mirada de los alumnos

Andrea Laura Lombardo
andrea.lombardo19@gmail.com

El objetivo de este trabajo es vincular la enseñanza de una segunda lengua con tópicos que circulan en la vida de los alumnos. Por otra parte, se intenta enriquecer las presentaciones orales que forman parte de los objetivos de evaluación de los cursos de jóvenes que promueva, a la vez, la discusión de diversas posturas sobre un tema. Para tal fin, se eligieron materiales didácticos que desarrollan estos aspectos tanto desde el prisma del contenido, en particular, en referencia a la temática de la mujer moderna (el aborto, la desigualdad, las diferencias culturales entre países, entre otros) como desde una perspectiva de género discursivo. La novela seleccionada es Purple Hibiscus de Chimamanda Ngozi Adichie publicada en el año 2003 y el video es una reflexión a modo de exposición oral realizada por la misma autora para TED talks: We should all be feminists. La secuencia didáctica está pensada para trabajar estos temas con los conocimientos previos de los alumnos y sus opiniones personales, así como incentivar los puntos de encuentro o divergencia con la lectura y el video. Con respecto a los ítems lingüístico-discursivos relacionados con la novela, se analizó las secuencias que conforman la historia respecto de la construcción identitaria, las descripciones y los diálogos. Por otra parte, el empleo del video permitió examinar las instancias argumentativas que utiliza la autora para presentar su idea (el recurso de las anécdotas, los ejemplos de sucesos personales, entre otros).

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 Ngozi Adichie (1977—). En este sentido, analizamos la representación identitaria femenina, en especial, la de la mujer africana moderna en contraposición con la imagen discursivo-enunciativa o *ethos* de la mujer occidental. En primer lugar, examinaremos la manera en que la autora construye esta imagen discursiva en la novela y la vinculación que esta tiene con la visión de los alumnos sobre la mujer occidental moderna. En concomitancia con la construcción del *ethos* en la novela, la proyección del video *We should all be feminists* (2012) que Adichie presenta como parte de *TED talks* nos permitirá realizar una comparación de los tópicos tratados en ambos géneros discursivos y los recursos utilizados para abordar las diversas problemáticas. La intención es trasladar los debates expuestos tanto en la novela como en la reflexión que surge de la exposición oral al ámbito de la enseñanza de la segunda lengua, en nuestro caso la lengua inglesa, con el propósito de resignificar las experiencias desde la mirada de los adolescentes y favorecer los recursos lingüísticos que los alumnos pueden

utilizar tanto en la parte escrita como oral. En especial, se evaluarán los mecanismos argumentativos que existen en la lengua para sustentar puntos de vistas o justificar opiniones. Esta propuesta tiene como objetivo principal involucrar a cada estudiante en experiencias académicas auténticas, incluyendo actividades que promuevan el uso del pensamiento crítico y que se relacionen con sus propias experiencias de vida.

Partiendo de los conocimientos previos de los alumnos, el docente introduce el tema de la mujer moderna con la proyección de imágenes vinculadas con los estereotipos de género que circulan en la publicidad. Se inicia la discusión con la descripción de las imágenes (ver Apéndice), las opiniones que evocan las fotos y la consideración de si las situaciones ejemplificadas coinciden con las experiencias de las mujeres en el mundo moderno actual. El debate se abre a temas tales como la violencia doméstica, los roles estereotipados de los seres humanos, las capacidades “diferenciadas” o no de los sexos, la manera en que se construyen socialmente estas creencias y la posibilidad de desarticular las mismas a partir del conocimiento. En el debate se puede evidenciar las diversas posiciones de los alumnos en torno a los tópicos presentados con una mirada propia, así como el interés que genera estos temas que se discuten entre pares, en la escuela, en la universidad y también en la clase de inglés. Es interesante notar que los alumnos poseen una opinión formada que les sirve de base para plantear la discusión en una segunda lengua. Saben qué decir y qué argumentos presentar para concordar o disentir con los demás. En concreto, los alumnos han logrado utilizar vocabulario y frases para emitir opiniones personales acordes a un nivel B1+ ⁽¹⁾ (Personally,...; I'm convinced that...; I don't really know if...; In my view...; As I see it...; As far as I'm concerned...), adjetivos y estructuras para la descripción física y de la personalidad (look + adjective look like + noun/pronoun; look like/ as if + noun/ pronoun + verb), expresiones para la descripción de imágenes visuales (In the photo I can see...; In the foreground/ background...; On the right/ left...; The photo shows...; At the top/ bottom of the picture...). Sin embargo, carecen de los dispositivos lingüísticos y discursivos para elaborar los argumentos de manera más eficaz. Esta actividad oral que promovió el

¹ Respecto del desempeño oral y según el Marco Común Europeo de Referencia para las Lenguas (CEFR, según la sigla en inglés), los aprendientes con un nivel B1+ de lengua pueden producir discursos simples y coherentes sobre temas que les son familiares o de interés personal y participar espontáneamente de una conversación. Con un vocabulario suficiente, se espera que los alumnos se expresen con algunas circunlocuciones en la mayoría de los temas pertinentes a su vida cotidiana, describan experiencias y sucesos y expongan las razones de manera concisa, así como justifiquen las opiniones.

debate da lugar a la presentación de la novela *Purple Hibiscus* (2003) de Chimamanda Adichie.

Así y en una segunda etapa, la secuencia didáctica continúa con la lectura de la novela por parte de los alumnos. La propuesta de lectura tuvo como objetivo un análisis exhaustivo de los temas que desarrolla la autora. En este sentido y en relación con las temáticas presentes en la novela, es decir, la identidad femenina, el silencio, la violencia doméstica, el aborto, la exploración de la identidad de género en contextos de un poder patriarcal fuerte, se propicia la vinculación de la discusión presentada en la clase previa con la mirada de la autora en *Purple Hibiscus*. En este estudio, hemos seleccionado algunos fragmentos que reflejan los tópicos mencionados.

Como analizamos en otro trabajo (Lombardo, 2017), la imagen discursiva de *Purple Hibiscus* se construye con un narrador-locutor² en primera persona singular en el marco de una novela testimonial o autobiográfica. La protagonista, Kambili, una niña de quince 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 igbo³ 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 igbo⁴.

² 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).

³ 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).

⁴ Podemos citar aquí la siguiente intervención de Kambili en referencia al desprecio de su padre respecto de la cultura igbo: “Papa had driven us past the crowds at Ezi Icheke 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 [Escriba aquí]

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. De esta manera, 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’” (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 understood, 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

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 Icheke, 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.

[Escriba aquí]

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).⁵

En especial, estos extractos fueron discutidos en clase. Se señaló la importancia de lo no-dicho o lo sugerido como elemento determinante en el análisis textual-discursivo. El narrador-locutor delinea a Madre Beatrice como 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*⁶ (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 provocarle 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

⁵ El subrayado es nuestro.

⁶ 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, 2000.

[Escriba aquí]

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:

“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 nigerianas⁷:

“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).

⁷ 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.

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).

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

[Escriba aquí]

words flow easily out”⁸ (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, Kambili” she said (PH, p.178).⁹

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, 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

⁸ El subrayado es nuestro.

⁹ El subrayado es nuestro.

[Escriba aquí]

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).

Una de las características que distingue la escritura de Adichie es el uso específico de la lengua, que se enmarca en el mundo poscolonial (Ashcroft *et al.*, [1989] 2002; Tymoczko, 1999) y de las escrituras de minorías (Deleuze y Guattari, [1975] 1978). Este uso particular tiene una importancia no sólo en el nivel de la estructura lingüística sino también en el nivel discursivo. Nuestro interés se centrará en establecer el alcance del uso en *Purple Hibiscus* como dispositivo de enunciación para la expresión de *nuevos* sentidos. En especial, la introducción de términos y elementos culturales en lengua igbo (canciones,¹⁰ proverbios,¹¹ comidas,¹² cuentos folklóricos¹³), la lengua minoritaria, y el relato de tópicos relativos a la cuestión femenina 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. 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.

A continuación, se presenta el video *We should all be feminists* (2012) como parte de una exposición que Adichie realiza para TED *talks* que luego se publica como ensayo (2014). El video se convierte rápidamente en un suceso por la cantidad de reproducciones que obtiene¹⁴ y, además, la artista norteamericana Beyoncé lo transforma en una canción, *Flawless*¹⁵. En la presentación, Adichie interpela a la audiencia sobre el tema del feminismo y los roles de género en la sociedad moderna, en especial, los de la comunidad nigeriana. La disertación se desarrolla en un tono amistoso, con un estilo claro y directo, que evoca confianza y naturalidad. La

¹⁰ “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).

¹¹ 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).

¹² 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*).

¹³ Podemos mencionar aquí el cuento de la tortuga con el caparazón estriado como se narra en las páginas 166-168 de *PH*.

¹⁴ El video es visto por más de dos millones de personas en YouTube.

¹⁵ La canción incluye las siguientes líneas como parte del estribillo: “We teach girls to shrink themselves, to make themselves smaller. We say to girls, ‘You can have ambition, but not too much’”. [Escriba aquí]

autora se vale del empleo de anécdotas personales, del uso de la lengua igbo, de expresiones cotidianas que refuerzan el tono de credibilidad que quiere transmitir a la hora de ejemplificar las inequidades que existen entre los hombres y las mujeres. No se persigue una presentación teórica ni extensa, sino que el objetivo es exponer en forma clara y concisa qué se considera ser feminista y quiénes pueden ser consideradas de tal manera. Como apunta Fournier (2015), Adichie adopta la palabra *feminismo* como término autoreferencial que permite identificar a la persona feminista y, a la vez, como término que hace alusión al movimiento social y político.

“In choosing examples like the socialization of girls and boys into their respective gender roles, and the ways in which women in managerial positions are read as aggressive for the same behaviours that garner a male manager praise as assertive, Adichie takes on gender oppression while keeping the tone respectfully light. There are moments of humour and self-reflexivity throughout: Adichie recalls how she began to identify as a “Happy African Feminist Who Does Not Hate Men” as a means of anticipating the stereotypes she encountered as a self-identified feminist” (Fournier, 2015).

La charla de TED *talks* empieza con la anécdota que relata la primera vez que alguien califica a Adichie de *feminista*. En ese entonces, la autora tenía catorce años y estaba con uno de sus mejores amigos de la infancia, Okoloma:

“I was about fourteen. We were in his house, arguing, both of us bristling with half bit knowledge from the books we had read. I don’t remember what this particular argument was about. But I remember that as I argued and argued, Okoloma looked at me and said, “You know, you’re a feminist”.

It was not a compliment. I could tell from his tone—the same tone with which a person would say, “You’re a supporter of terrorism”.

I did not know exactly what this word *feminist* meant. And I did not want Okoloma to know that I didn’t know. So I brushed it aside and continued to argue. The first thing I planned to do when I got home was look up the word in the dictionary” (*We should all be feminists*, p. 8).

Podemos notar que Okoloma al usar término *feminista* sugiere implicancias negativas, la intención es calificar a Adichie de manera despectiva y ella lo percibe de ese modo. Luego, el relato salta a otra anécdota. En este caso, un periodista nigeriano califica *Purple Hibiscus* como una obra feminista y le aconseja a Adichie no presentarse como feminista puesto que, según el periodista, las feministas son personas infelices. Con elegancia, Adichie entonces le contesta que se hará llamar una Feminista Feliz:

“In 2003, I wrote a novel called *Purple Hibiscus*, about a man who, among other things, beats his wife, and whose story doesn’t end too well. While I was promoting the novel in Nigeria, a journalist, a nice, well-meaning man, told me he wanted to advise me. (Nigerians, as you might know, are very quick to give unsolicited advice).

He told me that people were saying my novel was feminist, and his advice to me—he was shaking his head sadly as he spoke—was that I should never call myself a feminist since

[Escriba aquí]

feminists are women who are unhappy because they cannot find husbands. So I decided to call myself a Happy Feminist" (*We should all be feminists*, p. 8).

El argumento de Adichie es simple: el feminismo es necesario como instrumento para reconocer el problema de género. Aunque reconoce diferencias biológicas entre hombres y mujeres, critica la idea de la existencia de potencialidades diferenciadas en lo concerniente al género:

"Today, we live in a vastly different world. The person more qualified to lead is not the physically stronger person. It is the more intelligent, the more knowledgeable, the more creative, more innovative. And there are no hormones for those attributes. A man is as likely as a woman to be intelligent, innovative, creative. We have evolved. But our ideas of gender have not evolved very much" (*We should all be feminists*, p. 10).

El ensayo tiene como propósito el llamado a un plan de acción que consiste en hacer visible el problema, exponer el debate, deshacer estereotipos a partir de la educación de niños y niñas, desarticular la violencia y la posesión patriarcal que refleja el lenguaje para vivir en un mundo más justo. Así lo refleja el siguiente fragmento:

Gender matters everywhere in the world. And I would like today to ask that we begin to dream about and plan for a different world. A fairer world. A world of happier men and happier women who are truer to themselves. And this is how to start: We must raise our daughters differently. We must also raise our sons differently (*We should all be feminists*, p. 12).

A diferencia de la novela, que se enmarca dentro de un género ficcionado, *We should all be feminists* es una historia de anécdotas personales, de carácter autobiográfico. Sin embargo, la elección de memorias es selectiva y estratégica. Las anécdotas se presentan utilizando frases y expresiones que remiten a un momento pasado y a períodos determinadas de la vida de Adichie: "Okoloma was one of my greatest childhood friends" (p. 8), "Now here's a story from my childhood" (p. 9), "when I was in primary school in Nsukka" (p. 9); "Take my dearest friend Louis... We would have conversations and he would tell me: "I don't see what you mean by things being different and harder for women..." (p. 9). Más aún, la disertación introduce como personajes a miembros de su familia, a amigos íntimos (Okoloma y su querido amigo Louis), a su abuela o bisabuela, entre otros. No son personajes desconocidos o ficcionados como Eugene y Beatrice en *Purple Hibiscus* (Adou, 2016). En coincidencia con lo que analizamos en *Purple Hibiscus*, la selección de historias también tiene que ver con los diferentes períodos de recuerdos de la autora que se encuadran desde la infancia hasta la actualidad, lo cual destaca la importancia de las experiencias vividas y el entendimiento de las construcciones patriarcales socialmente aceptadas como puente para una genuina

[Escriba aquí]

construcción identitaria. Tanto Adichie autora y expositora en TED *talks* como Adichie locutora-narradora en *Purple Hibiscus* crean una imagen o *ethos* de la mujer feminista que posibilita la discusión de género a otros sentidos.

En el marco de las tareas áulicas, los alumnos discuten las diferencias culturales que existen entre su propio país y las anécdotas que se ilustran en el video, todas situadas en Nigeria. Entre ellas podemos mencionar cuando Adichie cuenta que si una mujer sola entra en un hotel en Nigeria es considerada como *sexual worker*, o el hecho de que, al ingresar a un restaurant nigeriano con un hombre, el mozo saluda al hombre e ignora a la mujer, o incluso cuando sea la mujer la que paga la propina, el mozo agradezca al hombre y no a la mujer. Los alumnos admiten que estas situaciones son culturales y que no se registran con tanta habitualidad en Argentina. No obstante, advierten, especialmente las mujeres de la clase, que ciertamente se han sentido “invisible” o “enojadas” con situaciones que menosprecian su desempeño o desestiman sus opiniones por el solo hecho de ser mujer. El debate vuelve a plantearse en términos de estereotipos creados histórica y socialmente perpetrados desde la infancia. Como narra Adichie en el siguiente fragmento:

While a man at a certain age who is unmarried has not quite come around to making his pick.

It is easy to say—but women can just say no to all this. But the reality is more difficult, more complex. We are all social beings. We internalize ideas from our socialization.

Even the language we use illustrates this. The language of marriage is often a language of ownership, not a language of partnership.

We use the word respect for something a woman shows a man but often not for something a man shows a woman (*We should all be feminists*, p. 13).

Al final de la charla, Adichie concluye que el problema de las desigualdades entre los seres humanos es que la idea de género prescribe cómo debemos ser en lugar de reconocer quiénes somos. La crianza, la sociabilización y la lengua han ayudado a establecer estereotipos de género, lo que deberíamos hacer —según argumenta Adichie— es re-aprender u olvidar¹⁶ las lecciones de género internalizadas en la niñez. Todos, hombres y mujeres. Una de las últimas frases que cierra la presentación proclama:

My own definition is ... a feminist is a man or a woman who says, yes, there's a problem with gender as it is today and we must fix it, we must do better. *All of us, women and men, must do better* (*We should all be feminists*, p. 17).

¹⁶ La autora utiliza la palabra “unlearn” en inglés.
[Escriba aquí]

A modo de conclusión

Esta propuesta ha tenido como objetivo principal promover y mejorar el desempeño oral, vincular los ítems lingüísticos que se presuponen para alumnos de un nivel B1+ de una segunda lengua con la lectura, escucha y narración de materiales didácticos que giran en torno a contenidos específicos, en particular, la construcción identitaria de la mujer moderna y los estereotipos de género. Además, se ha intentado involucrar a cada estudiante en experiencias académicas auténticas, incluyendo actividades que estimulan la expresión del pensamiento crítico y la discusión grupal a partir de temáticas que circulan en su vida cotidiana. El análisis de algunos fragmentos extraídos de *Purple Hibiscus* y de *We should all be feminists* así como la actividad de inicio con las imágenes visuales han permitido que los alumnos relacionen las situaciones narradas, escuchadas o representadas visualmente con sus propias experiencias de vida y, además, distingan las situaciones estereotipadas y los mensajes subliminales que encierran situaciones cotidianas, dichos, expresiones o publicidades comerciales.

En el nivel lingüístico-discursivo, las tareas desarrolladas en las clases han facultado observar que el empleo de una referencia personal o autobiográfica así como la inclusión de anécdotas familiares son un dispositivo eficaz para la argumentación en la lengua tanto en el nivel escrito como oral puesto que representan situaciones arquetípicas que generan cierta discusión y, a la vez, sustentan nuestras opiniones.

Bibliografía

Adichie, C. N. (2003). *Purple Hibiscus*. Nueva York: Algonquin Books.

Adichie, C. N. (2012). *We should all be feminists*. Recuperado en: https://www.ted.com/talks/chimamanda_ngozi_adichie_we_should_all_be_feminists?language=en

Adichie, C. N. (2014). *We should all be feminists*. UK: Harper Collins.

Adou, K. (2016). "Storying the Self in Nigerian Gender Discourse: A Critical Evaluation of Chimamanda Ngozi Adichie's *We Should All Be Feminists* (2014)". *International Journal of Humanities and Social Science Invention*, 5(9), pp. 88-95. [http://www.ijhssi.org/papers/v5\(9\)/version-3/N0593088095.pdf](http://www.ijhssi.org/papers/v5(9)/version-3/N0593088095.pdf)

Agbasiere, J. T. (2000). *Women in Igbo Life and Thought*. Londres y Nueva York: Routledge.

[Escriba aquí]

- Amossy, R. (2000). *L'argumentation dans le discours*. París: Nathan.
- Ashcroft, B. et al. (eds.) ([1989] 2002). *The Empires Writes Back*. Londres y Nueva York: Routledge. 2º edición.
- Deleuze, G. y Guattari, F. ([1975] 1978). *Kafka. Por una literatura menor*. Traducido por Aguillar Mora, J. México: Editorial Era.
- Ducrot, O. (1984) (trad. Vassallo, S). *El decir y lo dicho*. Buenos Aires: Hachette.
- Tymoczko, M. (1999). Postcolonial writing and literary translation. En Bassnett S. y Trivedi H. (eds.). *Post-Colonial Translation: Theory and Practice* (pp. 19-40). Londres: Routledge..
- Ezenwanebe, O. C. (2015). Issues in Women's Liberation Struggles in Contemporary Nigeria: A Study of Ezeigbo's *Hands that Crush Stone* (2010). *Journal of International Women's Studies*, 16(3), pp. 262-276. <http://vc.bridgew.edu/jiws/vol16/iss3/17>
- Fournier, L. (2015) Reseña de We should all be feminists. Recuperado de <https://cws.journals.yorku.ca/index.php/cws/article/download/37572/34117>
- Lombardo, A. (2017). La voz femenina y la configuración del *ethos* en *Purple Hibiscus* de Chimamanda Adichie. *Actas de Congreso IV Jornadas Internacionales de Literatura y Medios Audiovisuales en Lenguas Extranjeras*. Centro para el Estudio de Lenguas (CEPEL) de la Escuela de Humanidades de la Universidad Nacional de San Martín.

APÉNDICE

1.



2.



3.



4.



[Escriba aquí]

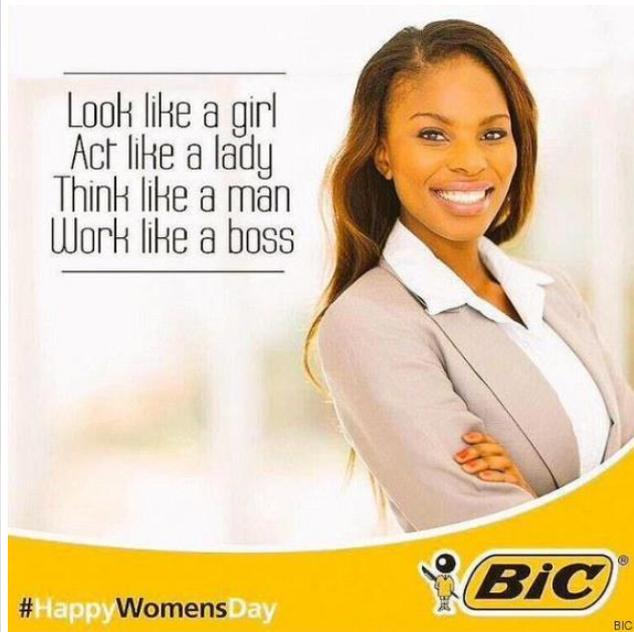
5.



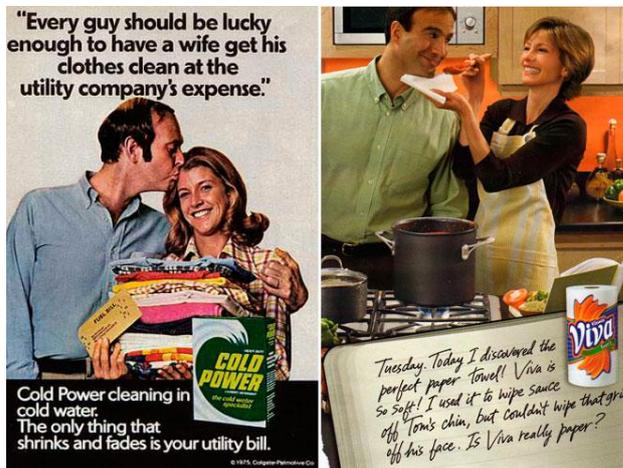
6.



7.



8.



[Escriba aquí]