

DE LA RESIGNACIÓN A LA PROTESTA: LA EVOLUCIÓN NARRATIVA DE WITI IHIMAERA.

Fresno Calleja, P.

Universidad de Oviedo

Resumen

La obra del autor neozelandés Witi Ihimaera está formada hasta el momento por ocho novelas, varias colecciones de cuentos, una producción teatral que incluye incluso una ópera, y docenas de obras sobre literatura y cultura maorí que ha ido editando desde la década de los ochenta. En este artículo realizaré un recorrido general por algunas de sus obras más destacadas deteniéndome en dos aspectos fundamentales que han marcado no sólo la evolución personal del autor sino la de la literatura maorí de un modo más general. Tanto en los retratos nostálgicos de su cultura presentes en sus primeros cuentos como en la ficción más experimental y abiertamente política de su última época el autor ha sabido reconciliar las dos culturas que han marcado su vida y que dominan el país, elaborando un universo narrativo de carácter bicultural.

Witi Ihimaera es hoy una de las voces más destacadas del panorama literario neozelandés. Con su primera colección de cuentos *Pounamu, Pounamu*, publicada en 1972, se convirtió en el primer autor maorí en acceder al mercado editorial con una obra de ficción, en un momento en el que la minoría nativa del país aún no había llegado a tener su propio espacio literario. El autor acaba de publicar su última novela, *The Uncle's Story* (2000), en la que añade la perspectiva de un personaje homosexual a los conflictos de identidad que se derivan de su condición étnica. Desde aquel primer libro de cuentos hasta esta última novela han pasado varias décadas que han sido testigo no sólo del crecimiento literario del propio Ihimaera sino de la consolidación y diversificación de un grupo de autores maoríes

que han convertido el mapa neozelandés en una representación bicultural y no en un mero espacio monológico dominado por los autores pakehas¹. Witi Ihimaera es además una de las personas que ha trabajado más activamente en la ardua labor de sacar a la luz la obra de decenas de voces maoríes desconocidas, gracias a una serie de volúmenes agrupados bajo el título genérico de *Te Ao Marama* (literalmente “hacia el mundo de la luz”). En ellas ha reunido manifestaciones literarias diversas: ficción, teatro, poesía tradicional en maorí y en inglés, ensayos políticos, y cuentos infantiles. Mi propósito aquí es seleccionar algunos de los aspectos más relevantes de su obra, centrándome principalmente en dos etapas básicas de su evolución: la década de los setenta, caracterizada por los retratos nostálgicos de estilo realista, y la década de los ochenta, de marcado tono político y formalmente más experimentales. En definitiva, se trata de resumir de manera breve dos maneras distintas de enfrentarse a los conflictos de identidad que han estado afectando a la minoría nativa desde su contacto con los colonos europeos.

“The Greenstone Years”: La reconstrucción nostálgica del paisaje emocional maorí.

Tanto los cuentos publicados por estos autores en revistas y periódicos, como las primeras obras que vieron la luz en la década de los setenta presentan invariablemente una visión nostálgica y a menudo ingenua respecto a la situación del pueblo maorí, percibido como una raza débil cuya cultura ancestral ha ido desapareciendo progresivamente y es irrecuperable. La creencia de que la cultura de los nativos terminaría por extinguirse debido al inminente triunfo de la civilización occidental había sido extendida ya en el periodo colonial y había traído como consecuencia un afán por recopilar los detalles de aquel pueblo exótico y desconocido en obras de carácter etnográfico realizadas por viajeros, científicos o intelectuales que habían ido

¹“Pakeha” (originalmente “persona de piel blanca”) es el término genérico que se utiliza en Nueva Zelanda para referirse a los habitantes de origen europeo, por oposición al término “maorí” que sirve para referirse de manera general a la población nativa.

Llegando a Aotearoa² por motivos distintos. Además, desde que comenzó la colonización, a mediados del siglo dieciocho, hasta principios del veinte, cuando Nueva Zelanda se independizó de Gran Bretaña, la preocupación principal de los colonos británicos fue la de trasladar la cultura de la madre patria al nuevo territorio. Para llevar a buen puerto esta empresa era necesario reforzar el proceso de asimilación de las tribus maoríes cuya arraigada organización social, económica y filosófica era sólo un obstáculo en la consolidación de una colonia que debía seguir los parámetros marcados desde la metrópolis. La teoría de la extinción cultural era pues una de las más convenientes para mostrar el proceso de asimilación cultural como la única alternativa para estos pueblos. De esa manera, la presencia de la población maorí en la literatura se redujo a apariciones esporádicas, basadas en visiones estereotipadas sobre su etnicidad y sus prácticas culturales, que aseguraban el triunfo de las pretensiones culturales coloniales.

En 1840 los representantes de la Corona Británica y algunos de los jefes de las tribus habían firmado el Tratado de Waitangi para asegurar la coexistencia armónica entre ambos pueblos y el mantenimiento de los privilegios de la población nativa con respecto a la ocupación y explotación de sus tierras. Sin embargo, la asimilación cultural y la aceptación sin condiciones de las nuevas normas políticas y económicas fue la única alternativa posible para la comunidad maorí. Desde los primeros años del proceso colonial se violó la regla básica de la organización social maorí: su vínculo sagrado con la tierra, que para ellos no es sólo un medio de sustento sino el lugar que alberga sus raíces familiares y espirituales. Con el reparto territorial promovido por la Corona a favor de un grupo privilegiado de colonos no sólo se destruyó la pertenencia simbólica a su territorio ancestral sino que además se privó a estas tribus de su sustento básico, lo cual traería como consecuencia cambios radicales en su manera de enfrentarse a la vida cotidiana. La ruptura de sus vínculos físicos y espirituales culminaron a mediados del siglo veinte con una política gubernamental encaminada hacia la integración de ambas culturas y que promulgaba la emigración urbana

² Aotearoa, literalmente “tierra de la larga nube blanca”, es el nombre con que las tribus conocían las islas antes de la llegada de los europeos.

como medida para lograrla. La idea de que las prósperas y emergentes ciudades del país albergaban todo tipo de oportunidades para una minoría desahuciada en las zonas rurales hizo que surgiera una joven generación urbana y educada según parámetros pakehas, entre los que se encuentra el propio autor.

La nostalgia por la cultura perdida y los conflictos que el idealizado mundo urbano causaron a esta joven generación son motivo recurrente en la obra más temprana de Ihimaera. La tierra ancestral que sus protagonistas han dejado atrás se presenta como un espacio mítico donde residen aún unos pocos supervivientes, personajes anclados en el pasado que constituyen un punto de unión más simbólico que real entre la nueva vida de estos jóvenes y sus familias. Tama es el protagonista de muchos de los cuentos de Ihimaera, así como de su primera novela *Tangi* (1973), en la que debe volver a su pueblo debido a la muerte de su padre. La llamada de teléfono que recibe el protagonista es un motivo recurrente en la mayoría de estos primeros cuentos y sirve al autor para reflejar el vínculo que existe entre el espacio rural y el urbano, paradójicamente un vínculo perteneciente al mundo blanco, pero que se presenta como el único punto de conexión. El hilo telefónico hace las veces de cordón umbilical y alimenta a Tama incluso cuando está alejado de su familia. Cuando el joven regresa al pueblo para el funeral de su padre se ve obligado a enfrentarse con un pasado que ha podido mantener a duras penas y que parece debilitarse poco a poco:

Somehow, I managed to stride both worlds. [...] But because the world I was growing up in was a Pakeha one, it was difficult to retain my Maoritanga. [...] Sometimes I even forgot my Maoritanga and its values. I remember how shattering it was, when I realised it. [...] It was more difficult to live in two worlds as I grew older. The Maori part was easy to forget. Not being Maori, but what being Maori meant; the customs, the traditions, Maori aroha. [Ihi73: 78-80]³

³ De alguna manera, me las había arreglado para caminar por ambos mundos. [...] Pero como el mundo en el que estaba creciendo era el pakeha, era difícil mantener mi cultura maorí. [...] A veces incluso me olvidaba de ella

El pesimismo ante la incapacidad de delimitar los contornos del entramado cultural maorí y la impotencia al comprobar que éste se ha convertido en un conjunto de piezas de museo de escaso valor invade la obra de Ihimaera y la de otros muchos autores de la época. En varios de sus cuentos transmite esta visión decadente del mundo perdido, cuyo símbolo es el jade (“greenstone” o *pounamu* que da título a su colección), el emblemático mineral neozelandés que ahora está quedando enterrado bajo las capas añadidas por la cultura blanca. Son normalmente personajes ancianos quienes dan voz a esa sensación de pérdida desde la propia tierra ancestral, mientras que los personajes más jóvenes se delinean como portavoces de esta denuncia desde el nuevo entorno urbano:

[M]y eyes were not those of a child any longer. And somehow, the homestead had grown smaller as I'd grown taller. As the years went by, it seems less something glimpsed on the other side of the rainbow. And I had begun to notice that in some places the paint was flaking from the wooden boards, that a spider had strung its web undisturbed among the delicate lattice-work, or that there was a pile of empty bottles heaped in the long grass in the front of the homestead. [Ihi72: 44]⁴

La capacidad de vivir entre dos culturas, de nadar entre dos aguas, y de sentirse cómodo en ambos medios corresponde a una actitud muy generalizada entre estas jóvenes generaciones. Frente a la política oficial de

y de sus valores. Recuerdo lo impactante que fue, cuando me di cuenta de ello. [...] Cuanto más crecía más difícil era vivir en ambos mundos. La parte maorí era fácil de olvidar. No el hecho de ser maorí, sino lo que ello implicaba; las costumbres, las tradiciones, el afecto.

⁴ Mis ojos ya no eran los de un niño. Y de alguna manera, la casa se había ido haciendo pequeña al tiempo que yo crecía. Con el paso de los años, viéndola desde el otro lado del arco iris, no parecía tan importante. Y yo había empezado a darme cuenta de que en algunos sitios la pintura se estaba desconchando de los tablonces de madera, de que una araña había tejido su tela sin ser molestada entre las delicadas rejillas, o de que había una pila de botellas de cerveza vacías amontonadas sobre la hierba que crecía a la entrada de la casa.

integración, que defendía la reducción de toda una filosofía vital y el mantenimiento de un puñado de retazos culturales de valor simbólico, comienza a oírse la voz de aquellos que no la consideraban una opción válida, ya que habían tenido que adaptarse a una vida de carácter bicultural antes de que el biculturalismo fuera aceptado de manera oficial.

La capacidad de percepción de personajes como Tama sirve a Ihimaera no sólo para lamentar las pérdidas culturales sino para desmitificar la vida urbana como panacea para los males del pueblo maorí. La emigración a las ciudades se describe en sus cuentos con referencias constantes a *El Mago de Oz*. La familia protagonista se traslada a la ciudad esmeralda, Wellington, siguiendo el camino de baldosas amarillas, y como los personajes del cuento buscan allí lo que creen necesitar para afrontar los nuevos tiempos. Pero a pesar de que la vida en la ciudad pueda ser la respuesta a sus necesidades materiales, sólo su lugar de procedencia, guarda el secreto de quiénes son verdaderamente.

Cuando se refiere a su primera etapa como escritor Ihimaera alude invariablemente al carácter nostálgico de unas obras que carecían, en su opinión, de rumbo y que no parecían contribuir a los cambios políticos reales. Su preocupación en estos años, según afirma, era la de delimitar los aspectos culturales más destacados de su comunidad, o lo que él denomina el “paisaje emocional” maorí, que se estaba diluyendo de manera inevitable:

I write about the landscapes of the heart, the emotional landscapes which make Maori people what they are. My first priority is the young Maori, the ones who have suffered most with the erosion of the Maori map, the ones who are Maori by colour but who have no emotional identity as Maori. My second priority is the Pakeha –he must understand his Maori heritage [...] he can incorporate the Maori vision of life into his own personality. Thirdly, I write for all New Zealanders to make them aware of the tremendous value in Maori culture and of the tragedy for them should they continue to disregard this part of their dual heritage. [Ihi78: 84]⁵

⁵ Escribo sobre los paisajes del corazón, los paisajes emocionales que convierten a la gente maorí en lo que son. Mi principal prioridad son los

Es interesante comprobar como la principal idea del autor en estos años es la de hacer entender a la mayoría blanca que la cultura maorí no ha de ser recuperada sólo para ellos sino para todos los que forman una nación que lleva décadas debatiéndose en una encrucijada cultural que les aleje de la influencia europea, sin percatarse de que era la riqueza precolonial la que albergaba las claves de la verdadera identidad neozelandesa.

La lucha por la tierra y el compromiso político:

Si la década de los setenta se había caracterizado por una visión literaria no estrictamente política, en los años ochenta se desarrolló una perspectiva ideológica de tipo radical que en la mayoría de los casos iba más allá de la coexistencia bicultural y proponía la soberanía absoluta del pueblo maorí como única solución. La literatura ayudó a otorgar a estos movimientos un carácter mítico a la vez que supo transformarse formal y temáticamente para comprometerse de manera más activa en el proceso de recuperación cultural que se estaba reclamando desde distintos foros. En 1983 la autora maorí Keri Hulme publica su novela *the bone people* y adquiere un reconocimiento internacional que sirve para poner a varios autores no sólo en el mapa pakeha sino en el mapa internacional de la literatura postcolonial. En 1986 Patricia Grace repite el éxito con *Potiki*, una novela coral en la que retrata los conflictos de una pequeña comunidad costera en su intento por mantener las tierras que los especuladores pakehas pretenden arrebatarles. Este es sin duda el motivo más importante a la hora de canalizar las protestas de esta década: no se trata ahora de delimitar el paisaje emocional sino de recuperar el paisaje físico real que albergaba sus emociones y su forma de vida y que sólo podría ser devuelto mediante medidas políticas concretas.

jóvenes maoríes, los que más han sufrido con la erosión del mapa maorí, los que siguen siendo maoríes por el color de su piel pero no conservan su identidad emocional. Mi segunda prioridad es el pakeha – él debe entender su herencia maorí [...] y puede incorporar la visión maorí a su propia personalidad. En tercer lugar, escribo para que todos los neozelandeses sean conscientes del tremendo valor de la cultura maorí y de la tragedia que les supondrá seguir ignorando esa parte de su herencia cultural dual.

La protesta por la explotación territorial fue el testigo que Ihimaera tomó en 1986 con *The Matriarch*, su obra más celebrada hasta el momento. En ella vuelve de nuevo a Waituhi, el territorio imaginario que utiliza como escenario en todas sus obras, y a la familia Mahama, protagonistas permanentes de sus novelas anteriores, y los coloca en el marco de la protesta que en 1975 llevó a miles de maoríes en una marcha pacífica hacia Wellington para protestar por la apropiación ilegal de sus tierras que había venido ocurriendo desde la firma del Tratado. La marcha (The Land March) sirve como punto de partida para trazar un recorrido que nos traslada como lectores a los conflictos bélicos coloniales (Land Wars) ocurridos desde 1860 y nos presenta a figuras históricas esenciales en los movimientos de soberanía maorí a lo largo de los siglos. El profeta Te Kooti y el parlamentario Wi Pere Halbert protagonizan secciones de la novela y se presentan como los “elegidos” para conducir al pueblo maorí a la liberación, como lo son más tarde la abuela de Tama, la matriarca del clan, y su nieto. La protagonista femenina de la novela organiza con sus relatos no sólo los acontecimientos históricos del pasado que rescata para instruir a Tama, sino los hechos importantes relativos a su cultura que registrarán la vida de su nieto en el futuro. De esa manera, Tama se convierte en otro de los "elegidos" y nos ofrece su relato desde un punto de vista maduro y comprometido con la causa política, implicando de manera directa al público lector:

[Y]ou, Pakeha, began taking the land from us as you were signing your worthless Treaty. You, Pakeha, began taking away our culture. You said at the time that we were now one people, [...] what you really meant was that we now belonged to you. [Ihi86: 73-74]⁶

La novela presenta además novedades formales importantes. En primer lugar, está organizada en distintos actos, como si fuera una ópera. Estas secciones están narradas por una voz omnisciente que se alterna con la del

⁶ *Tú, pakeha, fuiste el que empezaste a arrebataros la tierra mientras firmabas tu Tratado inútil. Tú, Pakeha, fuiste quien nos arrebató nuestra cultura. En aquel momento dijiste que formábamos un único pueblo, [...] pero lo que querías decir en realidad era que desde entonces te pertenecemos.*

propio Tama; ambos organizan la novela como si fueran directores de orquesta, midiendo las voces y los silencios, y añadiendo matices de sonido muy distintos a medida que el relato avanza. El compromiso político aparece además adornado por un rico juego intertextual que equipara la lucha del pueblo maorí con la de otras comunidades y que le al contexto concreto un carácter más universal. Así, la novela contiene múltiples fragmentos en italiano correspondientes a *Aida* de Verdi, una obra que el compositor italiano compuso en plena época del Risorgimiento nacionalista de su país. Tanto la ópera como la novela toman como referencias fundamentales los intentos del pueblo israelí esclavizado en Egipto por escapar del yugo del Faraón. A lo largo de la novela Ihimaera compara a su pueblo con quienes sufren la esclavitud, ya que el sometimiento a la cultura pakeha les ha hecho cautivos dentro de su propia tierra. Cuando reconstruye la vida de su antepasado Te Kooti, Tama describe el momento en el que éste es elegido para liberar a su pueblo:

His name was Te Kooti Rikinrangi Te Turiki and Jehovah chose him at birth to lead His children of Israel, the Maori nation, out of the land of the Pakeha, out of slavery to Egypt. This he did do, as Moses did also, when Moses opened the Red Sea and lef his people to Canaan. [Ihi86: 133]⁷

Ihimaera utiliza el juego intertextual en su novela para dotar a sus antepasados de un carácter mítico similar al de los grandes personajes bíblicos y héroes históricos con los que los compara, pero además diluye las fronteras entre la realidad y la ficción al equiparar en su novela a personajes históricos reales con otros de ficción como Riripeti y el propio Tama. Al vincularlos a un pasado familiar común y a unos propósitos políticos que no han variado desde el comienzo de la colonización el autor amplía las perspectivas de la historia oficial –narrada siempre desde el lado blanco- y hace juegos malabares con la Historia y con la ficción. De esa manera

⁷ Se llamaba Te Kooti Rikirangi Te Turuki y Jehová le eligió desde su nacimiento para conducir a sus hijos de Israel, la nación maorí, fuera de la tierra de los Pakehas, fuera de la esclavitud de Egipto. Y así lo hizo él, igual que Moisés, cuando abrió el Mar Rojo y condujo a su gente a Canaán.

inaugura una nueva vertiente en la narrativa maorí que hasta el momento se había limitado a narraciones de carácter realista. *The Matriarch* es el resultado de conjugar el carácter mítico y épico de las historias más enraizadas en la tradición oral maorí con los experimentos narrativos típicos del posmodernismo. Gracias a ellos el autor es capaz de cuestionar las versiones oficiales de los acontecimientos y ofrecer otras versiones que hasta el momento habían estado ocultas. La novela pertenece a lo que Linda Hutcheon denomina “metaficción historiográfica”, en su opinión el género más adecuado con el que cuestionarse los parámetros ideológicos de las grandes narrativas occidentales, propósito que coincide con el proceso de revisión postcolonial de la historia de Nueva Zelanda.

Tanto la historia como la ficción son géneros narrativos, construidos con el instrumento común del lenguaje que, en absoluto, es un arma inocente sino cargada con ideas relativas a la cultura en la que se ha desarrollado. Hutcheon afirma que ambas disciplinas son “porosas” y “elásticas” [Hut88: 106], de tal manera que no se presentan como narraciones compactas e impenetrables, sino que pueden ser cuestionadas y parodiadas con los mismos métodos que ellas utilizan para formarse. Ese “postmodern concern for the multiplicity and dispersion of truth(s), truth(s) relative to the specificity of place and culture” [Hut88: 108] es esencial en la obra del autor ya que, gracias a la relativización de la narración histórica, iguala en su balanza documentos procedentes de archivos históricos “reales”, testimonios de ficción, fragmentos operísticos que ni siquiera pertenecen a la tradición maorí, narraciones orales de distintos personajes, y relatos mitológicos. Todo es válido cuando se trata de reconstruir una historia que en su primera inscripción seguía únicamente la versión oficial.

En la secuela de la novela, *The Dream Swimmer* (1997), Ihimaera plantea las mismas dudas respecto a la posibilidad de reconstrucción histórica y continúa desarrollando el juego de referencias intertextuales, esta vez centrándose en la figura de su madre, Tiana, a quien coloca de nuevo junto a otros personajes históricos posteriores a los de *The Matriarch*, como Rua Kenana y Chris Campbell. El autor continúa planteándose los métodos narrativos occidentales diez años después de haberlo hecho en *The Matriarch*:

In the English novel tradition the novelist takes life and shapes it into fiction according to structural, narrative, stylistic and other dictates of the convention from a beginning through a middle towards a single ending. In our tradition life takes the novelist and forces him or her to accept the tribal, holistic, exponential and organic nature of *our* narratives. In our tradition one story stimulates recollection of another and another and another. For us, there can never be only one story or one ending. [Ihi97: 313]⁸

De esta manera Ihimaera no sólo alimenta la espiral creativa de historias sin principio ni final que eliminan una versión definitiva modelada desde la pluma de un solo autor, sino que rescata la narrativa polifónica y comunal en la que apoya de nuevo su novela. La ramificación de los relatos que Ihimaera desarrolla en esta segunda parte se centra de nuevo en la cuestión política, aún por resolver. Por eso ambas obras no se presentan como relatos terminados sino como versiones posibles de unos hechos que podrían re/escribirse de manera constante para seguir incidiendo en las injusticias presentes. Ihimaera demuestra que la historia no está aún cerrada y que no sólo queda mucho por hacer con respecto a la recuperación cultural y política sino además en la manera de narrar los hechos que han llevado a la situación actual del pueblo maorí. La novela se ajusta por tanto a la idea de Hutcheon de que “to re-write or to represent the past in fiction and in history is, in both cases, to open it up to the present, to prevent it from being conclusive and teleological” [Hut88: 110]⁹.

⁸ En la tradición novelística inglesa el novelista toma la vida y le da la forma de ficción de acuerdo con dictados de tipo estructural, narrativo, estilístico o de otro tipo según la convención, empieza desde el principio, pasando por el medio hasta llegar a un único final. En nuestra tradición la vida toma al novelista y le obliga a aceptar la naturaleza tribal, holística, exponencial y orgánica de *nuestras* narrativas. En nuestra tradición una historia estimula el recuerdo de otra y de otra y de otra. Para nosotros, no puede haber sólo una historia o un final.

⁹ La ficción posmoderna sugiere que re/escribir o representar el pasado en la ficción o en la historia es, en ambos casos, abrirlo al presente, y evitar que se convierta en algo concluyente y teleológico.

La década de los noventa ha sido para la literatura maorí en inglés una etapa de consolidación definitiva. La diversidad que la caracteriza, sin embargo, no habría sido posible sin la evolución temática y formal que se refleja en la trayectoria literaria de autores como Witi Ihimaera. Tanto la ingenuidad de los primeros retratos como el compromiso presente en sus obras posteriores han servido para apuntalar la base firme de esta literatura que crece hoy en día gracias a la influencia enriquecedora de ambas culturas.

Bibliografía de Witi Ihimaera:

Pounamu, Pounamu (1972), *Tangi* (1973), *Whanau* (1974), *The New Net Goes Fishing* (1977), *Waituhi; the Life of the Village* (1984, ópera), *The Matriarch* (1986), *The Whale Rider* (1987), *Dear Miss Mansfield* (1989), *Bulibasha: King of the Gypsies* (1994), *Nights in the Gardens of Spain* (1995), *The Dream Swimmer* (1997), *Woman Far Walking* (2000), *The Uncle's Story* (2000).

Referencias

- [Hut88] Hutcheon L.: *A Poetics of Postmodernism*. Routledge. London 1988.
- [Ihi72] Ihimaera, W.: *Pounamu, Pounamu*. Secker & Warburg. Auckland 1972.
- [Ihi73] Ihimaera, W.: *Tangi*. Secker & Warburg. Auckland 1973.
- [Ihi78] Ihimaera, W.: "The Maori in Literature". King, M. ed: *Tihe Mauri Ora. Aspects of Maoritanga*, pág. 84-5. Methuen. Auckland 1978
- [Ihi86] Ihimaera, W.: *The Matriarch*. Reed. Auckland 1986.
- [Ihi97] Ihimaera, W.: *The Dream Swimmer*. Penguin. Auckland 1997.