



MÁSTERES de la UAM

Facultad de Filosofía
y Letras / 14-15

Estudios Artísticos
Literarios y de la Cultura



**Literatura ectópica
como propuesta
analítica: la narrativa
de Emine Sevgi
Özdamar. Estructura
y función de
los mecanismos
metafóricos**

Lucía Hellín Nistal





FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

MÁSTER EN ESTUDIOS ARTÍSTICOS, LITERARIOS Y DE LA CULTURA

TRABAJO DE FIN DE MÁSTER

**“Literatura ectópica como propuesta analítica: la narrativa de Emine Sevgi
Özdamar. Estructura y función de los mecanismos metafóricos”**

Presentado por:

Lucía Hellín Nistal

Tutor:

Dr. D. Tomás Albaladejo Mayordomo

Curso académico 2014-2015

Madrid, septiembre de 2015

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	2
2. ASPECTOS TEÓRICOS.....	4
2.1. Propuestas teóricas tradicionales: Gastarbeiterliteratur, Migrationsliteratur, Interkulturelle Literatur.	4
2.2. Teoría alternativa: Literatura ectópica.....	8
2.2.1. Descripción de la literatura ectópica y diferenciación de la literatura del exilio.....	8
2.2.2. Método analítico: perspectivas, categorías, factores.....	17
2.2.3. Estudio de la metáfora cultural.	22
3. EMINE SEVGI ÖZDAMAR.....	29
3.1. Literatura de origen turco en Alemania.....	29
3.2. Özdamar como autora ectópica en Berlín.....	34
4. DIE BRÜCKE VOM GOLDENEN HORN.....	40
4.1. Análisis ectópico.....	41
4.1.1. Temática.....	41
4.1.2. Hibridismo.	62
4.2. Los mecanismos metafóricos en la obra.....	72
4.2.1. Códigos semántico-extensionales de ambas culturas.....	73
4.2.2. Construcción de un imaginario.	74
4.2.3. Función de los mecanismos metafóricos.	81
5. CONCLUSIÓN.....	82
6. BIBLIOGRAFÍA.	83

1. INTRODUCCIÓN

La literatura escrita por autores que se definen como extranjeros con respecto al lugar de producción de sus obras ha cobrado un importante protagonismo en los grandes espacios literarios contemporáneos desde los que escriben, en los que autores de los más diversos orígenes ocupan lugares destacados en las ventas, los premios, las instituciones literarias e incluso los nuevos cánones. Esta presencia abre el interrogante sobre cómo entender y estudiar este tipo de literatura, que parece no encajar en las categorías y conceptos más clásicos. Son muchas las propuestas que buscan dar cuenta de la literatura escrita por autores desplazados o *out of place*, como lo describía Edward Said en sus memorias (Said, 2003) destacando el matiz del desarraigo. En el contexto alemán, espacio de rico intercambio literario y cultural internacional – especialmente con el *tópos* turco –, destacan propuestas teóricas como la de *Gastarbeiterliteratur*, *Migrantionsliteratur* y, tal vez la más popular, *Interkulturelle Literatur*. Sin embargo, nuestra hipótesis es que dichas perspectivas o bien dejan fuera algún aspecto relevante de la literatura de este tipo de autores y sus obras o bien resultan problemáticas en su acercamiento. Ante esta posible carencia, en la que indagaremos, pretendemos ofrecer una alternativa teórica desde la retórica cultural: la literatura ectópica, propuesta por el profesor Albaladejo en su trabajo “Sobre la literatura ectópica” (Albaladejo, 2011), que nos permitirá acceder a estos autores desde una doble perspectiva – o incluso múltiple si tienen lugar más desplazamientos –, que recoge tanto el *tópos* de salida como el de llegada, lo cual permite una mayor flexibilidad analítica y evita que caigamos en el anexionismo o eurocentrismo como trataremos de justificar en el presente trabajo.

Partiendo así de la propuesta de la literatura ectópica, trataremos de desarrollar un método analítico que recoja los aspectos que caracterizan y explican las obras de los autores desplazados, tanto atendiendo al propio cambio de *tópos* como a las consecuencias que el mismo tiene en el texto producido y en su posible lectura.

En esta búsqueda de los componentes indispensables del estudio literario de la obra ectópica prestaremos especial atención a la metáfora como dispositivo al servicio de la eficacia comunicativa de la obra literaria, para llevar a cabo un análisis de los mecanismos metafóricos del desplazamiento en su dimensión

retorico-cultural al servicio de una conexión lo más sólida posible entre autores, lectores y contextos – aún más relevante en tanto que los autores cambian de contexto –, con la obra literaria como construcción de centralidad comunicativa.

Con el fin de aplicar el análisis desde el punto de vista ectópico a un objeto literario concreto, trasladaremos el dispositivo analítico previamente desarrollado a la novela *Die Brücke vom goldenen Horn (El puente del Cuerno de Oro)* de Emine Sevgi Özdamar, autora de origen turco afincada desde 1976 en Berlín, donde escribirá la obra que nos ocupa. Sus novelas, siempre transitando entre ambos mundos, Turquía y Alemania, y a su vez en los diversos mundos que estos países encierran, nos ofrecen la posibilidad de profundizar en el hibridismo de las obras ectópicas, así como en la cuestión de la lengua – escribe todas ellas directamente en alemán –, la identidad, que trasciende la fábula por su carácter marcadamente autobiográfico y el empleo de los mecanismo metafóricos para la expresión de los desplazamientos.

2. ASPECTOS TEÓRICOS

2.1. Propuestas teóricas tradicionales: *Gastarbeiterliteratur*, *Migrationsliteratur*, *Interkulturelle Literatur*.

Como decíamos, hay diferentes propuestas que buscan dar cuenta de la literatura escrita por autores que se definen como extranjeros con respecto al lugar de producción de sus obras. En el caso del contexto alemán, del que nos ocuparemos en el presente trabajo, unas de las primeras propuestas fueron las de *Gastarbeiterliteratur*, propuesta por Harald Weinrich en 1983¹, y la de Literatura de emigración o de inmigración, según traducciones:

Puede definirse como ‘Gastarbeiter-’ o ‘Migrationsliteratur’ aquella literatura enraizada en el movimiento migratorio hacia la República Federal de Alemania iniciada a mediados de los años 50 del siglo pasado y continuada por los hijos y nietos de emigrantes que no retornaron a sus países de origen; en esta literatura los mencionados emigrantes e hijos de emigrantes desarrollan una forma de expresarse independiente y propia, recurriendo con frecuencia a temas que resultan foráneos a los lectores y autores alemanes (García Fernández, 2007: 62).

Este primer término, sin embargo, puede resultar problemático, puesto que el concepto *Gastarbeiter* corresponde a una realidad histórica muy concreta, recogiendo a los trabajadores no cualificados que fueron a Alemania en las décadas de los 50, 60 y 70 del siglo pasado y que, por tanto, dejaría fuera a todos aquellos autores que no respondan a estas características. En cualquier caso, puede ser útil para referirse a la literatura escrita por *Gastarbeiter* que retrata y tematiza sus circunstancias, problemáticas y contexto. Si bien al hablar de las obras creadas por los descendientes de estos primeros trabajadores de mediados del siglo pasado surge otro límite difuso, ¿cuánto tiene que alejarse la temática o el conocimiento de la experiencia original para dejar de hablar de *Gastarbeiterliteratur*? Si extendemos y forzamos el concepto, podríamos incluir dentro de esta categoría el caso de descendientes de tercera o cuarta generación totalmente asimilados en la cultura alemana que no conocen la realidad de los *Gastarbeiter* y que recogen las formas y temas de manera indirecta y modificada, algo que parece no tiene mucho sentido.

¹ Harald Weinrich, quien por aquel entonces era Director del Departamento de Alemán como Lengua Extranjera en la Universidad de Múnich, nombra por primera vez la ‘Gastarbeiterliteratur’ en una conferencia pronunciada en 1983 (García Fernández, 2007: 68).

En cuanto a la *Migrationsliteratur*, que podría englobar a la *Gastarbeiterliteratur*, Heidi Rösch es una de las principales estudiosas de la cuestión en un contexto intercultural. La teórica define la literatura de migración² como una literatura contemporánea, marcada por un contenido y estilo determinados, como explica en el siguiente párrafo:

Migrationsliteratur meint hier vor allem Gegenwartsliteratur, was eine Beurteilung unter literaturästhetischen Aspekten immer dann schwierig macht, wenn sie mit literarisch-ästhetischen Traditionen bricht. Literatur meint in Texten 'gestaltete Erfahrungen', deren UrheberInnenenschaft nicht nur inhaltlich, sondern auch stilistisch erkennbar ist (Rösch, 1992: 8).

Además de dar cuenta de la ruptura estética con la tradición y de la existencia de un estilo y contenido reconocibles, Rösch describe tres características que permiten clasificar las obras dentro de esta literatura:

A. Migration als Erfahrungshintergrund der AutorInnen und / oder als Thema ihrer Literatur.

B. Schreiben in einer anderen als der Muttersprache und / oder in einem 'fremden' Sprach- und / oder Kulturraum.

C. Literatur als Ästhetische Ausdrucksform und / oder als Mittel des Kampfes gegen Unterdrückung und Ausgrenzung (Rösch, 1992: 12).

Las diferentes interpretaciones de estos tres criterios dan lugar a lo que Heidi Rösch identifica como las tres grandes direcciones en las que avanzan las investigaciones del momento en el que escribe el manual: *MigrantInnenliteratur* que hace referencia a la biografía de los autores y autoras siempre con experiencias migratorias, *Literatur zum Thema Arbeitsmigration* que incide en el contenido relacionado con el tema de la migración laboral y *Migrationsliteratur* que se centra en el tema, la forma y la función de la literatura, relacionadas con motivaciones socio-políticas (Rösch, 1992: 12-31).

De manera que esta propuesta teórica posibilita centrar la atención en la experiencia migratoria, aunque sea solamente como tema, lo cual nos plantea dos problemas: por una parte deja fuera a aquellos autores y autoras que si bien escriben desde un nuevo *tópos*, no pueden ser definidos como inmigrantes, puesto

² Si bien el término "migración" no se utiliza tanto en castellano como en alemán, preferimos traducirlo así, en lugar de acudir a términos como "inmigración" o "emigración", puesto que estos últimos son menos inclusivos y nos sitúan en una perspectiva unilateral que observa desde fuera al otro.

que los motivos y formas de cambio de país son diversos y complejos, excediendo los límites de la categoría. Por otra parte, podría dar cabida a autores que no han cambiado de contexto, siempre y cuando elijan la experiencia migratoria como tema o una lengua extranjera. En cualquier caso el concepto presenta cierta complejidad y requiere aclaraciones o acotaciones concernientes a los tres aspectos mencionados más arriba, sin las cuales resulta demasiado laxo para ser aplicado en un análisis académico, pero que dificultan su aplicación puesto que exigen unas extensas explicaciones previas, perdiendo la ventaja principal de la utilización de conceptos teóricos, que es precisamente evitar una definición y explicación cada vez que el término sea utilizado. En el caso de Rösch, después de páginas de aclaraciones, propone el estudio individual de cada autor perteneciente a la Literatura de Migración (Rösch, 1992: 37), entendiendo este concepto de la siguiente manera:

Der Begriff Migrationsliteratur steht jetzt für eine Literatur, die sich mit dem Gegenstand der Migration befasst, diese eindeutig parteiisch, das heißt aus der Perspektive unterdrückter Minderheiten bearbeitet und auch Ästhetisch gestaltet. Er grenzt das Forschungsfeld der MigrantInnenliteratur auf der eine Seite und das der Literatur zum Thema (Arbeits-) Migration auf der anderen Seite ein (Rösch, 1992: 33-34).

Otro de los acercamientos a la cuestión más en boga, especialmente en el contexto alemán, es el de literatura intercultural, cuyo máximo exponente a nivel de teorización es Carmine Chiellino. El autor escribe en su manual fundamental *Interkulturelle Literatur in Deutschland*, que se trata de “eine kulturübergreifenden und vielsprachige Literaturbewegung” (Chiellino, 2007: 51), del que forman parte no solo las minorías de inmigrantes sino también los exiliados y repatriados³, ambos colectivos numerosos en la historia y presente alemanes. Chiellino describe la tensión entre el pasado y el futuro a través del cambio de espacio cultural presente en los autores interculturales⁴ y propone como método de estudio de este tipo de literatura una topografía de las voces (*Topographie der Stimmen*), que va más allá de los límites nacionales, incluyendo contextos literarios diferentes a la república

3 Zwar liegen die Anfänge der interkulturellen Literatur bei den Minderheiten der Einwanderer, aber ihre Entwicklung ist ebenso von Exil und Repatriierung geprägt (Chiellino, 2007: 52).

4 Aus dem Blickwinkel der Arbeitsmigranten, Exilierten und Repatriierten gestalten sich die Wege und die Ziele als ein vielschichtiges Spannungsfeld zwischen Vergangenheit und Zukunft. Da Vergangenheit und Zukunft unterschiedlichen Kulturräumen zugeordnet werden, geraten Raum und Zeit aus dem Gleichgewicht und erhalten unterschiedliche Stellenwerte. Während die Aufnahmegesellschaft die Priorität des Ortes hervorhebt, negiert sie die mitgebrachte Vergangenheit der Ankommenden. Dem Gegenüber setzen die Ankommenden die Kontinuität ihrer Vorgeschichte, d.h. Die Priorität der Zeit (Chiellino, 2007: 52-53).

federal (Chiellino, 2007: 53). El teórico de origen italiano huye de la homogeneización de los autores que componen la literatura intercultural alemana y atiende a los motivos políticos, económicos y en definitiva socioculturales que están detrás de los desplazamientos, si bien trata de sistematizar origen, elección de lengua y temática. Por otra parte, Chiellino incluye incluso a autores que no han estado nunca en Alemania pero que escriben sobre la migración al país sin vivir el cambio de contexto. En nuestro caso, preferimos centrarnos en aquellos autores que cambian de *tópos*, de manera que el aparato teórico que Chiellino nos ofrece, si bien no deja de ser muy valioso, será tomado parcialmente. Además, en ocasiones “tanto en el caso de la literatura de inmigración como en el de la intercultural, parece que se hace referencia a individuos que se hacen escritores después del desplazamiento, en el nuevo contexto” (Hellín, 2015: 4), lo cual también puede restringir nuestro objeto de estudio.

Por otra parte, el teórico italiano presta especial atención al uso de la lengua de los autores desplazados, acuñando conceptos que pueden dotar de profundidad al análisis literario de obras de desplazados, permitiéndonos observar ciertos aspectos que de otra manera podrían quedar ensombrecidos. Entre ellos destaca la idea de la *latenze linguistiche*, que define como “l’affiorare della lingua di provenienza culturale in un testo scritto ovviamente in un’altra lingua” (Chiellino, 2001: 15), el cual nos permite rastrear huellas de la cultura de origen, ya que “ogni latenza linguistica porta in sé una memoria culturale che si è svolta in un’altra lingua, quindi si è codificata in un’altra lingua. Essa restituisce un’esperienza che fa parte di un’altra memoria, e quindi vive in un’altra lingua” (Chiellino, 2001: 22), así como focalizar la singularidad estética de una literatura que se nutre de una autenticidad intercultural, “il riuscire a creare un’opera letteraria che si riveli parte integrante di due letterature, indipendentemente dalla lingua in cui essa è stata scritta” (Chiellino, 2001: 15). En su análisis del uso de las lenguas se hace evidente que Chiellino entiende las obras interculturales como pertenecientes a dos literaturas y no como una peculiaridad de una literatura nacional, en este caso la alemana. Además, entiende la intervención de la literatura intercultural en Alemania en el lenguaje literario como un intento de apropiarse, al menos parcialmente, del ser alemán:

Per la Germania c’è da tenere presente che il progetto fondamentale di questa letteratura è quello di scardinare il linguaggio letterario impostato sul

concetto di identità di appartenenza, sfruttato come fonte di consenso tra autore e lettore, che si identificano nella loro appartenenza ad una costante indefinibile: l'essere tedesco (Chiellino, 2001: 72).

En el caso de los autores de origen extranjero que eligen como lengua literaria el alemán, lengua sobre la que, como hemos dicho, intervienen, supone una suerte de desafío a la monoculturalidad alemana:

L'intervento sulla lingua tedesca mira, piuttosto, ad aprire al diverso una lingua che per ragioni storico-culturali continua a definirsi come depositaria di una memoria monoculturale (Chiellino, 2001: 76).

Este desafío que llevan a cabo en sus obras, tanto en el uso de las lenguas como en la presentación de modelos de diversidad cultural y de resolución de conflictos interculturales, contribuye, según el teórico italiano, a construir una memoria bicultural, que es a la vez bilingüe y espacio de encuentro con los otros y que se proyecta hacia el futuro (Chiellino, 2001: 78-83). Proceso en el que, una vez más, la lengua tiene una importancia fundamental, en tanto en cuanto "la nuova lingua è in grado di fare nascere momenti e spazi, dove ogni interlocutore può sentirsi in sintonia con il suo passato per rafforzare il suo sviluppo nel presente" (Chiellino, 2001: 84).

Una vez establecidas las propuestas teóricas más relevantes para el estudio de las obras de autores desplazados, nos decidimos por servirnos de un aparato conceptual que salva las dificultades que los anteriores nos planteaban y permite un análisis completo del fenómeno del que nos ocupamos, el cual expondremos y desarrollaremos a continuación: el concepto de literatura ectópica, propuesto por Albaladejo.

2.2. Teoría alternativa: Literatura ectópica.

2.2.1. Descripción de la literatura ectópica y diferenciación de la literatura del exilio.

Sin olvidar ciertos conceptos y planteamientos ya citados que atienden a la literatura de los autores desplazados, será la propuesta de Tomás Albaladejo la que desarrollaremos y emplearemos en mayor medida para el análisis posterior de la obra de Emine Sevgi Özdamar, enfoque más adecuado para el acercamiento a la

literatura de los autores que cambian de contexto, tal y como justificaremos a lo largo del presente epígrafe. Albaladejo describe el concepto de literatura ectópica en su trabajo “Sobre la literatura ectópica” (2011), de la siguiente manera:

“Literatura ectópica” es una expresión que puede ser utilizada para denominar la literatura que ha sido escrita por autores que se han desplazado de su lugar de origen a otro lugar, implicando ese desplazamiento en muchos casos inmersión en una realidad lingüística distinta de la de origen e incluso cambio de lengua. Es la literatura que es producida fuera del lugar propio, fuera del espacio o territorio, en sentido geográfico y también en sentido cultural, en el que ha nacido o se ha formado el sujeto productor de dicha literatura. Es la literatura que está fuera del que sería su *tópos* propio y se sitúa en otro *tópos*, que también es lugar, espacio, pero distinto del previsible. Es la literatura que, a falta de su territorio habitual, encuentra otro territorio; es ectópica en relación con el *tópos* primero, el habitual (Albaladejo, 2011: 3).

Este acercamiento a los autores centrado en el cambio de *tópos*, tanto geográfico como cultural en toda su complejidad, nos permite estudiar la influencia del desplazamiento en el estilo y el contenido de sus obras, sin establecer temas o formas a priori y teniendo en cuenta los diferentes puntos de vista simultáneamente, ya que exige “tener en cuenta factores como el país de origen y el país o países de acogida, la lengua de origen y la lengua adoptada, en su caso” (Albaladejo, 2011: 4). El cambio de lengua en el contexto de creación o incluso la elección de una nueva lengua literaria diferente a la materna, en caso de haberlos, son fundamentales a la hora de analizar la obra, indisociables de los motivos que impulsan la decisión más o menos voluntaria del cambio de *tópos*. De la misma manera, se atenderá al cambio de cultura o al “mantenimiento más o menos intenso de rasgos de la cultura de origen” (Albaladejo, 2011: 4). Por otra parte, aunque se pueden encontrar rasgos compartidos en los diferentes autores ectópicos, más aún si atendemos a un *tópos* de llegada común, y establecer un esquema explicativo global, no se puede establecer una categoría estanca, algo de lo que pretendemos huir en todo momento en pro de una descripción y análisis que atienda a la diversidad del fenómeno y las particularidades de cada caso. Como el propio Profesor Albaladejo afirma:

La complejidad del fenómeno de la literatura ectópica hace necesario [...] llevar a cabo todas las matizaciones que sean oportunas para dar cuenta de la producción literaria fuera del lugar propio o habitual de quien escribe,

con el fin de elaborar una estructura de explicación de esta literatura, cuyas diferencias internas son suficientes para no considerarla un conjunto homogéneo y cerrado (Albaladejo, 2011: 4).

Otra ventaja de este concepto es que nos permite dar cuenta de aquellos autores que realizan varios desplazamientos y que escriben en diferentes *tópos*, como es el caso del premio Nobel Elias Canetti o de la autora que nos ocupa, Emine Sevgi Özdamar, que aunque escribe principalmente desde Berlín también adopta París como *tópos* de acogida en determinado momento. Sin embargo, no cualquier cambio de contexto hace de una obra literatura ectópica:

La literatura ectópica está relacionada con la migración como resultado o consecuencia de ésta, lo cual puede ofrecer un apoyo a la distinción entre literatura ectópica asentada sobre unas determinadas condiciones de abandono del lugar de origen y literatura que, aunque escrita en otro lugar, en un lugar distinto del habitual, podría haber sido escrita sin problemas en el lugar de origen, esto es, la que no consideramos plenamente ectópica. (Albaladejo, 2011: 4).

Por lo que respecta a la búsqueda de nuevos espacios literarios pero también en los que vivir por parte de los y las escritoras, podemos hablar de situaciones conflicto y postconflicto:

La literatura ectópica está en muchos casos relacionada con el conflicto y con el postconflicto cuyas situaciones empujan a los seres humanos a migrar, a buscar otros espacios distintos del propio o del habitual. Conflicto y postconflicto contribuyen así al desplazamiento en busca de nuevos espacios que no sean hostiles para quien en ellos busca refugio y cuya voz se hace literatura out of place, fuera del lugar en el que el sujeto de la escritura habría deseado escribir en condiciones normales (Albaladejo, 2011: 9).

Llegado este punto resulta interesante relacionar el concepto de la literatura ectópica con aquel del espacio literario mundial, propuesto por Pascale Casanova en *La República Mundial de las Letras* (2001) y que hace referencia a la comprensión de la situación literaria universal como un espacio en el que las literaturas son ordenadas por una jerarquía u “oposición entre los grandes espacios literarios nacionales, que son también los más antiguos, es decir, los mejor provistos, y los espacios literarios más recientemente aparecidos y poco dotados” (Casanova, 2001: 116), si bien la autora no entiende la oposición como algo bipolar, sino como un continuum en el que se encuentran diferentes tipos de posturas –

dominación, resistencia, competencia, etc. – que interaccionan y se superponen. Se trata, así mismo, de un espacio que determina lo que puede ser definido como literario:

Este espacio [el espacio literario mundial] no es una construcción abstracta y teórica, sino un universo concreto, aunque invisible: son los vastos confines de la literatura, el universo en que se engendra lo que se considera literario, lo que se juzga digno de considerarse literario, en donde se disputa acerca de los medios y las vías específicas para la elaboración del arte literario (Casanova, 2001: 14).

Durante esta búsqueda en nuevos espacios no – o menos – hostiles, los autores despliegan diferentes estrategias, bien como escritores asimilados bien como escritores rebeldes, pasando a formar parte de una literatura entre dos mundos, tendiente a la universalidad en mayor o menor grado. Casanova realiza la división entre escritores asimilados (Casanova, 2001: 274) y escritores rebeldes (Casanova, 2001: 288) en función de las estrategias que adoptan. Estos primeros corrigen sus huellas de origen para formar parte del centro, desapareciendo así como nacionales. Dicha desnacionalización en la capital literaria para llegar a la universalidad pasa por la literarización: “toda operación – traducción, autotraducción, transcripción, escritura directa en la lengua dominante – por la cual un texto procedente de una región literariamente desheredada logra imponerse como literario ante las instituciones legitimadoras” (Casanova, 2001: 184). Por otra parte, los escritores que denomina rebeldes, al contrario que los asimilados fabrican una diferencia para luchar contra la dependencia de la metrópoli literaria, buscando una disimilación literaria y nacional. Muchas veces acuden a la reivindicación del criterio popular como instrumento de creación de nuevas literaturas (Casanova, 2001: 143) que, pasando por el polo político, une la literatura con la nación y la lengua que las determina, otras veces importan técnicas y conocimientos literarios al servicio de las sensibilidades propias (Casanova, 2001: 306). Se trata de una estrategia de autoafirmación y creación de capital literario nacional a través de recursos específicos, erigiéndose en vanguardia, en futuro. La elección de una u otra opción está relacionada con la posición que los autores ocupen en el espacio literario y de la literariedad de su lengua materna o nacional, es decir, de su dependencia política, lingüística y literaria (Casanova, 2001: 333).

Por otra parte, tanto la propuesta de la literatura ectópica como la de

Casanova ponen en jaque los conceptos tradicionales de literatura nacional:

Por otro lado, y en relación con la dificultad de clasificación, el estudio de la literatura ectópica se sitúa en el ámbito de la idea de la Weltliteratur como superación de los límites de las literaturas nacionales, como explicó Goethe a Eckermann en la conversación que mantuvieron el 31 de enero de 1827 (Albaladejo, 2011:13).

Algo que también resuena en las líneas del estudio de Montserrat Iglesias sobre las imágenes de la migración en la literatura y el cine:

[...] Las manifestaciones culturales del mundo contemporáneo no están enraizadas muchas veces en un único territorio – e incluso en ninguno –, es lógico, especialmente en el ámbito de los estudios literarios, que las categorías de pensamiento se hagan transnacionales y se vayan alejando de cerradas visiones filológicas y modelos de literaturas nacionales decimonónicos. Los fenómenos de desterritorialización e hibridismo propios de unas sociedades cada vez más plurales, multiculturales y globalizadas, encaminan pues los estudios teóricos hacia marcos comparatistas, borrando fronteras entre las distintas manifestaciones artísticas y sus marcos nacionales (Iglesias, 2010: 9).

Así surge una cuestión de gran relevancia: en qué lugar queda la literatura ectópica del espacio alemán, dentro o fuera de la categoría de la literatura alemana; cuestión que ya se preguntó la Profesora Ana Ruiz – si bien utiliza el término literatura de inmigración – y ante la cual afirma lo siguiente:

La reticencia manifiesta para admitir dentro de la literatura alemana el corpus de la literatura de inmigración provenía de un argumento exclusivamente político: la exclusión viene dada por la no pertenencia de los autores a la nación. En otras palabras, en la imposibilidad de aceptar que algo tan genuinamente alemán pueda provenir de un no-alemán. No se considera el grado de arraigo-en-la cultura que la misma producción de este tipo de literatura puede denotar. La exclusión se justifica por lo tanto en un criterio de no pertenencia etnopolítica, pues por citar de nuevo a Oliver como ejemplo, sí se habría conseguido la adhesión etnocultural. Si este fuera entonces el único de los argumentos que justificaran la exclusión —tanto de Oliver como de otros muchos autores, véase como referencia la nómina de premiados con el Adelbert von Chamisso—, habremos de reconocer sin miedo que la Literatura Intercultural es parte de la literatura nacional alemana (Ruiz, 2003: 44).

Parece claro que la literatura escrita por estos autores bebe del contexto

alemán, se produce y recibe en el mismo – aunque muchas veces su éxito trae consigo traducciones y ediciones más allá del *tópos* alemán – y no se entiende sin esta inmersión cultural, todo lo cual apunta hacia su inclusión en la literatura alemana. Esto es muy claro en el caso de Özdamar, cuyas obras están marcadas no solo por el contexto social y lingüístico alemán – hasta el punto de estar escritas en alemán –, sino también y especialmente por la tradición literaria alemana, por la cual siente fascinación desde su juventud. Por otra parte, los autores y autoras ectópicos se caracterizan por mantener rasgos más o menos marcados de su *tópos* de origen en la forma y contenido de sus obras, tanto a nivel cultural general, como lingüístico – lo cual se refleja en lo que Chiellino ha llamado *latenze linguistiche*, explicado más arriba – o literario en particular, a veces incluso escribiendo sus obras total o parcialmente – incluyendo fragmentos o desarrollando nuevas lenguas híbridas a medio camino – en su lengua materna, diferente al alemán. Esta característica puede no contradecir su inclusión en la categoría de literatura alemana si entendemos que tanto la literatura como la sociedad alemanas son multiculturales, posicionamiento por el que opta la Profesora Ruiz. Sin embargo, nos parece que la multiculturalidad es más un deseo que una realidad, por una parte y, por otra, que determinadas maneras de entenderla borran la alteridad de los autores ectópicos, neutralizan o taxidermizan su tradición en inofensivo exotismo comercial. Por estos dos grandes motivos, apostamos por mantener una categoría flexible como es la de literatura ectópica, que nos permita jugar entre dos aguas, entendiendo su adscripción a la literatura alemana en este caso, pero con una clara referencia a su *tópos* de origen, atendiendo, en definitiva, a su carácter poli- o multi-nacional, de la misma manera que Chiellino entiende toda obra intercultural como perteneciente a dos literaturas, como se explicó anteriormente. A este respecto también estamos totalmente de acuerdo con la afirmación que Sargut Sölçun realiza en su capítulo dedicado a la literatura de las minorías turcas del manual de Chiellino:

Die türkische Migrantenliteratur – eine Bezeichnung, die übrigens nicht von allen Beteiligten akzeptiert wird – ist weder die unmittelbare Verlängerung der heimatlichen Literatur noch einfach ein Teil der deutschen Literatur; sie weist vielmehr eine gewisse Selbstständigkeit auf, ja bedeutet so etwas wie eine Gratwanderung zwischen den beiden literarischen Kulturen, denen sie ihre literarhistorische Legitimation verdankt (Chiellino, 2007: 135).

Así como nos sentimos cerca de la siguiente afirmación perteneciente a la

tesis de García Fernández (2007), que se ocupa de la literatura de los discursos multiculturales de los autores turco-alemanes:

Ha de tenerse en cuenta, a su vez, que la literatura del discurso multicultural turco no es ni una prolongación de la literatura turca, ni una parte sin más de la literatura alemana. Exhibe, por el contrario, un grado de autonomía integrada por una especie de medianía entre las dos culturas literarias de las que se sustenta y a las que debe su legitimación histórico-literaria (García Fernández, 2007: 143).

Como hemos podido ver hasta ahora, el concepto de literatura ectópica no puede entenderse sin atender a la dimensión cultural del proceso literario, inscribiéndose en el marco teórico de la Retórica cultural, la cual:

“Atiende al análisis y a la explicación de los mecanismos que dentro del discurso, dentro de la obra, sostienen y configuran la dimensión persuasivo-convincente del discurso literario y del no literario, mecanismos que, en su posición dinámica bidireccional son por un lado interiorización, intensionalización, textualización de la dimensión externa del texto, de su relación con el contexto, con el productor, con el receptor, pero también son proyección desde el texto en sí hacia su funcionamiento comunicativo, literario, expresivo, en la relación poiético-hermenéutica entre autor y lectores (también oyentes y espectadores) y, como consecuencia de ésta, en la inserción del discurso, de la obra literaria, en la sociedad como parte de su configuración cultural. Desde el momento en el que intervienen diversos espacios, diversas lenguas, diversas culturas, esta configuración es multicultural e intercultural. Los temas, la presencia de elementos de la cultura de origen y de elementos de la cultura de llegada en la obra literaria, los receptores ideales de la obra, el grado de intensidad de la apelación a éstos, etc. son objeto de estudio de la Retórica cultural dentro del objetivo de ésta de explicitar y explicar la dimensión persuasivo-convincente de la obra literaria como construcción (Albaladejo, 2011: 11-12).

Así, nuestra insistencia en tener en cuenta el contexto de los autores y obras ectópicas responde a la comprensión de la cultura como componente de la sociedad configurador de la creación literaria y de la construcción discursiva. La búsqueda del componente cultural, perteneciente tanto al *tópos* de salida como al de llegada, en sus diferentes formas – referencias temáticas, geográficas, históricas, lingüísticas, políticas, fragmentos de discursos pertenecientes a una y otra cultura, entre otras – será clave para comprender la relación entre la escritora y los receptores, que variará en función de los códigos compartidos que facilitarán o imposibilitarán la comunicación efectiva. De esta manera, el análisis ectópico de la

literatura no es sino un estudio retórico-cultural de la interculturalidad literaria. Así mismo, el énfasis en el componente cultural nos lleva a prestar atención a la metáfora como construcción cultural y como pieza imprescindible para la comunicación intercultural en este tipo de obras, entendiendo que el juego de creación e interpretación de la metáfora que se establece entre el autor y el receptor pasa por una serie de códigos compartidos o no que hunden sus raíces en lo cultural. Dada su importancia dedicaremos un epígrafe completo más adelante a un breve desarrollo de la idea de la metáfora cultural así como al establecimiento de una serie de aspectos y herramientas que nos permitirán analizar dicho procedimiento en la obra ectópica.

Antes de pasar a desarrollar los diferentes factores y categorías a los que un análisis desde el punto de vista ectópico debe atender, nos parece necesario tratar de diferenciar la propia categoría de literatura ectópica de aquella de literatura del exilio, puesto que sus numerosos elementos en común pueden poner en peligro una delimitación clara de ambos. Luarsabishvili presta especial atención a esta cuestión en su artículo “Literatura Ectópica y Literatura de Exilio: Apuntes Teóricos”, donde describe una serie de características propias de la literatura de exilio que la separan de la literatura ectópica (Luarsabishvili, 2012: 23-29), si bien, como él mismo afirma, “no podemos decir definitivamente que ellas sean patognomónicas de la literatura de exilio y que no puedan aparecer en la obra ectópica” (Luarsabishvili, 2012: 23), pues como decíamos se trata de categorías con numerosos puntos de contacto. La primera particularidad sería el cambio de tema por parte del autor o autora, más políticos, impregnados de nostalgia por la patria perdida. Así mismo, incluye la posibilidad del exilio interior ante la imposibilidad de abandonar una patria bajo un régimen totalitario rechazado por el autor. La pérdida de la lengua materna es otra de las posibles consecuencias del exilio, como lo es la creación de géneros nuevos, verbigracia la novela del exilio o la novela de campo de concentración. Por último hace referencia a la elección del país de exilio, algo que suele coincidir entre aquellos que escapan de un mismo país. Incidiendo en la diferencia entre la literatura del exilio y la ectópica, Luarsabishvili escribe lo siguiente:

Pero la literatura ectópica es otra cosa muy distinta. En su formación es dominante el papel del *tópos*, del espacio, que puede ser no solamente geográfico, sino también cultural. El nuevo país de acogida abre una nueva

cultura ante los ojos del autor que influye en la formación de las ideas literarias distintas del *tópos* habitual. Y esto no es por el exilio forzado, sino por el deseo propio del autor de cambiar su micro y macrocosmos. Si el autor es bilingüe y si su segunda lengua coincide con la lengua del país de acogida, puede empezar a crear textos en esta lengua. En caso contrario, el autor puede continuar escribiendo en su lengua natal, aunque puede tener dificultades debido a que su obra pueda ser poco entendida y por eso poco vendida. Pero si el autor es español, inglés o representante de una cultura de ricas tradiciones literarias, se puede permitir conservar su lengua natal. Y más interesante nos parece el caso del autor que crea su texto en una lengua diferente tanto de su lengua materna como de la lengua del país de acogida. Esto puede ser un caso muy difícil para el autor si su decisión no está motivada por algunas razones importantes (Luarsabishvili, 2012: 29-30).

Muy acertadas nos resultan las reflexiones sobre la importancia mayor de la nueva cultura del espacio de llegada que permea forma y contenido de la obra en el caso de los autores ectópicos, así como la referencia al nuevo público objetivo, que en este caso es más bien el del *tópos* de llegada y no el de la patria abandonada, relacionado con la elección de la lengua literaria y el estatus de la literatura nacional de origen, o su capital literario⁵ si utilizamos el término acuñado por Pascale Casanova. Más problemática nos parece la descripción del cambio de *tópos* como producto de un deseo del autor por cambiar su contexto, ya que entendemos que gran parte de los desplazamientos de estos autores se inscriben dentro de fenómeno migratorio, es decir, surgen de una necesidad más o menos acuciante, a menudo relacionada con el sustento económico. Por tanto, aquellos autores ectópicos migrantes – que si bien no son todos, si resultan un grupo bastante representativo –, no se desplazan por voluntad propia y pueden verse despojados de cualquier anclaje incluso en mayor medida que en el caso de los exiliados:

Mientras que el exiliado político tiene que dejar su país por sus convicciones disidentes, el emigrante económico se va en general empujado y atraído por fuerzas que son en gran parte totalmente ajenas a su voluntad: el exiliado suele elegir sus ideas por las que es perseguido, el emigrante laboral no ha escogido su pobreza. En el extranjero, este último lleva todos los estigmas del marginado sin gozar del prestigio que le puede conferir al exiliado la entereza moral de su oposición consciente a un régimen

⁵ El capital literario, según Pascale Casanova, es un tipo de capital cultural que tiene que ver con el prestigio literario o el valor que se otorga a determinada literatura en función de la grandeza de su pasado literario nacional, la legitimidad y reconocimiento del que goza, la producción y, en definitiva, su valor en el mercado literario. “El capital literario reconocido por todos es a la vez lo que se pretende adquirir y lo que se reconoce como condición necesaria y suficiente para participar en el juego literario mundial; permite medir las prácticas literarias con el rasero de una norma declarada legítima por todos” (Casanova, 2001: 31).

dictatorial, y carece del consuelo de la posibilidad de un cambio repentino de su situación (Kunz, 2003: 301-302).

En cualquier caso, como ya dijimos, la literatura del exilio además de verse motivada por cuestiones políticas y tener un carácter involuntario de abandono de la patria, presenta ciertas particularidades no características de la literatura ectópica:

Tomando como caso paradigmático la escritura del exilio alemán durante el Nazismo, podemos hablar, además, de la existencia de una serie de características comunes, como son el compromiso político y la intención de rescatar el arte alemán de las garras del fascismo, reivindicando su literatura como la verdadera literatura alemana. Habrá así mismo una serie de discusiones teóricas y preocupaciones comunes y se tejerá una red de artistas alemanes exiliados (Hellín, 2015: 4-5).

2.2.2. Método analítico: perspectivas, categorías, factores.

El concepto de literatura ectópica nos provee de un marco teórico en el cual estudiar las obras y autores ectópicos, pero para ello tenemos que atender a una serie de factores – muchos de los cuales ya son apuntados por Albaladejo (2011) – y, tal vez, a las clasificaciones que de ellos se derivan. Estos diferentes aspectos se pueden ordenar en dos grupos, aquellos que caracterizan el propio desplazamiento y aquellos rasgos derivados de ese desplazamiento que podemos buscar en la obra, es decir, las consecuencias de los primeros (Hellín, 2015).

El primer grupo permite clasificar al autor y/o la obra en función de las características del desplazamiento:

-Los países de salida y llegada son de especial relevancia, puesto que están relacionados con el contexto de producción y de recepción así como con la lengua de comunicación de ambos contextos, que puede ser o no la misma. También pueden explicar las posibles razones socio-económicas o políticas del desplazamiento. Se contempla la posibilidad de que se encadenen diferentes *tópos*, de manera que el que fue un espacio de llegada se convierta en espacio de salida con respecto al siguiente destino, como ocurre en el caso del premio Nobel Elias Canetti.

-La lengua del *tópos* de salida y del de llegada, así como la adopción por

parte del autor o autora de esta segunda en el caso de ser diferente a la de origen, tanto para la comunicación como literariamente. En algunas ocasiones tendrá lugar “una situación de diglosia entre lengua íntima, con escritos en ésta que no se hacen públicos, y lengua pública” (Albaladejo, 2011: 8). Así mismo habrá que observar el carácter más o menos voluntario de la adopción de la nueva lengua. En función de la elección de la lengua literaria elegida, Albaladejo propone una primera clasificación de las obras:

1) Obras escritas por escritores ectópicos en la lengua del país de acogida. Es un caso que se da con cierta frecuencia. El autor no escribe en su propia lengua o deja de escribir en ella y escribe en la lengua del lugar al que llega. Se produce entonces un desplazamiento que tiene la complejidad de ser geográfico, cultural y lingüístico. [...]

2) Obras escritas por autores ectópicos en su propia lengua en países cuya lengua es la misma [...] En estos casos se produce un desplazamiento espacial, pero no lingüístico, si hacemos caso omiso de las variedades diatópicas que las lenguas presentan y que no son de gran relevancia al respecto, al primar sobre ellas el hecho de que se trata de la misma lengua. No hay que descartar en estos casos un desplazamiento cultural, por las variedades culturales que se dan en los espacios de las lenguas muy extendidas.

3) Obras escritas por autores ectópicos que mantienen su propia lengua como lengua de escritura en un país cuya lengua es distinta. [...]

4) Obras escritas por autores ectópicos en una tercera lengua diferente tanto de la lengua materna del autor como de la lengua del lugar en el que escribe. [...] (Albaladejo, 2011: 4-5).

En el caso de encontrarse con una lengua diferente a la de origen, Chiellino entiende la elección de la lengua de llegada como lengua literaria como un desafío a la monoculturalidad del nuevo *tópos*, tratándose de una decisión no forzada por el contexto, sino de una manera de intervenir sobre la nueva realidad:

Se la scelta della lingua del posto è certamente necessaria per organizzare in modo organico la propria quotidianità, essa non è altrettanto indispensabile nel campo della creatività letteraria. [...] Pertanto nella scelta della lingua ci vedrei solo la configurazione estetica di un modello di

partecipazione. Si partecipa intervenendo sulla lingua del posto con la propria creatività, così come un pittore interviene sui colori ed un compositore sulle note (Chiellino, 2001: 75-76).

-La edad a la que se produce el desplazamiento del autor o autora, a veces de manera pasiva a una edad temprana con el resto de la familia, pero en otras ocasiones en una edad adulta y con un carácter activo si no volitivo. Este factor tendrá influencia en los dos siguientes puntos.

-El carácter voluntario o no del desplazamiento – unido a la posibilidad de retorno al país de origen que puede o no efectuarse – o las condiciones y motivaciones del mismo, que pueden ir desde las circunstancias socio-económicas o políticas ya mencionadas a las meramente personales, si bien estas segundas son muchos menos frecuentes o suelen ir acompañadas de las primeras.

-El grado de integración en el nuevo *tópos* y/o de abandono-mantenimiento-modificación de la cultura originaria o de partida, ambos relacionados con los colectivos con los que se mantiene o se entra en comunicación, tanto por posibilidad como por voluntad. En ocasiones se llega al cambio de nacionalidad, algo que también habrá que observar.

Pasando al segundo grupo, es decir aquellos rasgos propios de la obra ectópica consecuencia del desplazamiento y de los diferentes aspectos recogidos en el primer conjunto, enumeraremos a continuación los más relevantes:

-La temática, que no puede sino reflejar el cambio de *tópos* del autor o autora. Así, casi siempre aparecen situaciones relacionadas con la búsqueda de una identidad propia en el nuevo contexto, de la mano tanto de los recuerdos del *tópos* de origen como de las nuevas experiencias en el nuevo contexto, algo que cobra especial importancia dado que son los extraños, los otros, los que acceden a la autorrepresentación, se empoderan de la enunciación y se definen desde el yo. Por otra parte, los diferentes elementos del cronotopo provocan una tensión entre el pasado y el presente y dotan de diferente valor a tiempo y espacio:

Aus dem Blickwinkel der Arbeitsmigranten, Exilierten und Repatriierten gestalten sich die Wege und die Ziele als ein vielschichtiges Spannungsfeld zwischen Vergangenheit und Zukunft. Da Vergangenheit und Zukunft unterschiedlichen Kulturräumen zugeordnet werden, geraten Raum und Zeit

aus dem Gleichgewicht und erhalten unterschiedliche Stellenwerte. Während die Aufnahmegesellschaft die Priorität des Ortes hervorhebt, negiert sie die mitgebrachte Vergangenheit der Ankommenden. Dem Gegenüber setzen die Ankommenden die Kontinuität ihrer Vorgeschichte, d.h. die Priorität der Zeit (Chiellino, 2007: 52-53).

Además, la proyección del contexto y la representación de la alteridad también impregnan a menudo este tipo de obras. La intensionalización de su realidad en el nuevo *tópos* lleva a menudo a los autores ectópicos a escribir sobre el mundo laboral, la migración y la cuestión del género.

-El hibridismo es otra de las grandes características de la obra ectópica. Debemos hacer referencia a tres tipos de hibridismo; en primer lugar y en relación al punto anterior, el hibridismo temático, en tanto que encontramos elementos y motivos de ambas culturas en el contenido de la obra.

En segundo lugar podemos hablar de un hibridismo formal, pudiendo mezclarse estilos, estructuras y una expresión literaria propia de diferentes culturas o espacios literarios, cuya mezcla y superación en ocasiones dan lugar a innovaciones formales. También pertenece a lo formal el uso de la lengua, atendiendo a lo que como explicamos más arriba Chiellino llama *latenza lingüística*. En ocasiones aparecen fragmentos o palabras aisladas en diversos idiomas, en cuyo caso habrá que prestar especial atención a qué término o expresiones aparecen en otra lengua e indagar en los motivos de esta elección, más aún si existe un equivalente en la lengua que predomina en la obra:

Altra funzione hanno invece quelle parole provenienti da un'altra cultura, che l'autore introduce volutamente nel suo testo, indipendentemente dal fatto se nella sua lingua sia possibile ricorrere o meno a un equivalente (Chiellino, 2001: 67).

También, en el caso de utilizarse una lengua diferente a la de origen como lengua literaria, puede observarse una desautomatización del lenguaje que opera en dos direcciones, primero de la lengua ajena hacia el que escribe, que coge con mimo cada palabra que no termina de hacer suya y, después, desde el texto a los lectores que no pueden sino percibir esta extrañeza. Así mismo, los elementos de diferentes culturas presentes en el texto pueden concretarse en forma de discursos o fragmentos de discursos, de manera que se hace obligado atender al análisis

interdiscursivo de la obra. El marco teórico que nos permitirá llevar a cabo un análisis del texto que tenga en cuenta la complejidad discursiva es el propuesto por Tomás Albaladejo en “Retórica, comunicación, interdiscursividad” (2005):

El análisis interdiscursivo se ocupa del análisis y de la explicación de distintos discursos, pertenecientes o no a diferentes clases discursivas, pero también se ocupa de analizar contrastivamente diversas propuestas metodológicas, incluso diversas ciencias, diversas disciplinas, con el fin de favorecer el mutuo enriquecimiento epistemológico y metodológico con una finalidad analítico-explicativa en el estudio de los distintos discursos y las distintas clases de discursos (Albaladejo, 2005: 30).

De esta manera, el análisis interdiscursivo nos permite alcanzar diferentes niveles de estudio, el analítico, el metaanalítico y el metateórico. Siendo el primero “el nivel en el que se sitúan los análisis de discursos concretos, así como los de clases discursivas” (Albaladejo, 2008a: 261), atendiendo el segundo a “los análisis y exámenes de las distintas disciplinas relacionadas con el discurso” (Albaladejo, 2008a: 261) y abarcando el tercero “las transferencias que desde el examen, hecho en el análisis interdiscursivo, se llevan a cabo como contribución e incorporación teóricoanalítica a diferentes disciplinas” (Albaladejo, 2008a: 261). El instrumento metodológico que nos proporciona el análisis interdiscursivo nos lleva a, por una parte, estudiar los diferentes discursos presentes en un texto, así como la relación entre ellos y su colaboración en aras de una función y estructura global, por otra, comparar los discursos y los tipos de discursos y, finalmente, trasladar herramientas analíticas de unas disciplinas a otras, tanto para el examen concreto como en forma de contribución teórico-analítica a la disciplina, lo cual resultará en una mayor riqueza epistemológica y, en el caso que nos ocupa, en la aplicación del análisis tradicionalmente entendido como retórico al texto literario.

Por último, existe un hibridismo en el género literario, característica propia de la novela posmoderna pero especialmente presente en la obra ectópica. Esto se debe, a nuestro parecer, a la presencia de los recuerdos o experiencias narrativizadas o intensionalizadas⁶, que si bien pueden ser expresadas en diferentes géneros, impregnan al texto ficcional de un marcado carácter

⁶ “La intensionalización es el proceso artístico por el que el autor transforma en intensión textual, en macroestructura, los materiales extensionales que ha obtenido como estructura de conjunto referencial a partir del establecimiento de un modelo de mundo; es, por tanto, una operación poética que le permite convertir la extensión elaborada por el texto literario en una construcción lingüística artística” (Albaladejo, 1990: 309).

autobiográfico. En otras ocasiones, la expresión del yo desemboca en un lirismo que a veces llega a la inclusión de fragmentos poéticos en la obra narrativa o teatral.

Además, proponemos atender a la posibilidad de que la presencia del hibridismo o mestizaje en los tres niveles que acabamos de apuntar esté relacionada con una propuesta social por parte del autor o autora en cuestión, como ocurre en el caso de Goytisolo según explica Kunz en su ensayo sobre las metáforas de la migración en el autor:

Como señaló Annie Bussière-Perrin, los términos que Goytisolo emplea para describir la ciudad-medina [en *Paisajes después de la batalla*] se aplican también a sus preferencias estéticas: dinamismo, mestizaje, ósmosis, hibridación, palimpsesto, plurilingüismo, superposición de planos, etc., son las calidades que aprecia en la literatura y que caracterizan su propia obra (Kunz, 2003: 140).

Los elementos anteriores, a su vez, nos indican el grupo de lectores objetivo a los que está dirigida la obra, tanto por la elección de la lengua o lenguas de escritura como por las claves culturales que permitirán o dificultarán el acceso a la comprensión del texto, lo cual también repercutirá en la dificultad de su traducción.

2.2.3. Estudio de la metáfora cultural.

Consideramos la metáfora cultural un elemento clave en el estudio de una obra ectópica, puesto que desde la Retórica Cultural nos permite incidir en la idea de la literatura como eje cultural en el que la relación entre la obra y el contexto es fundamental, entendiendo los textos como prácticas culturales que recogen y crean motivos e imágenes que configuran nuestra cosmovisión. Así mismo, al tratarse de obras producidas por autores que cambian ese contexto habitual y se ven inmersos en un nuevo *tópos*, los referentes culturales se ven ampliados⁷ y modificados, pero también los del posible público objetivo, y la propuesta configuradora de realidad que se enfrenta a una nueva alteridad y percepción de la identidad propia es muy a menudo mediada por procedimientos metafóricos que, lejos de producir

⁷ Marco Kunz se refiere a este enriquecimiento en su indispensable trabajo sobre Juan Goytisolo al hablar sobre la presencia de los inmigrantes en su obra: “En términos literarios, éstos cumplieron ante todo una función de iniciadores de una liberación que lo conducía a una nueva escritura y le permitieron una ampliación de sus referencias culturales” (Kunz, 2003: 127).

explicaciones y relaciones directas y unívocas, permiten un cierto desplazamiento interpretativo y dan lugar a la creación de nuevas realidades o, por qué no, al enriquecimiento de lo que llamamos conocimiento y que trasciende el fenómeno literario.

Incluiremos dentro de nuestro análisis el conjunto expresivo de los mecanismos metafóricos, es decir, además de las metáforas del desplazamiento abarcamos el símbolo, la alegoría y todos los dispositivos retóricos traslaticios. Los mecanismos metafóricos se clasifican dentro de los tropos, puesto que “se construyen por medio de la sustitución; su fundamento es la *inmutatio verborum*, el cambio de un elemento por otro, por lo que se producen in *verbis singulis*” (Albaladejo, 1993: 136), de manera que se basan en relaciones *in absentia*, si utilizamos las categorías de la *Rhetorica recepta* acuñada por Albaladejo (2008b). Los tropos incluyen, además de la metáfora, la metonimia y la sinécdoque, “mecanismos lingüísticos de índole semántica que están incluidos en el conjunto de los metasemas del Grupo μ ” (Albaladejo, 1993: 184)⁸. La metáfora, extensamente estudiada por la retórica, es definida por Albaladejo como:

Un metasema de supresión-adición que consiste en la sustitución de un elemento léxico por otro con el que tiene uno o varios semas en común. Esta sustitución implica un cambio de significado, puesto que el elemento que sustituye al que está ausente adquiere como significado traslaticio el del elemento sustituido (Albaladejo, 1993: 149).

La sustitución llevada a cabo por el autor al crear la metáfora debe ser reconstruida o rastreada por el receptor o lector, que “ha de recorrer el sistema y, reconstruyendo la relación en la producción textual estableció el orador o el escritor, tiene que obtener el elemento ausente y, por supuesto, su relación con el elemento presente manifestado en la macroestructura” (Albaladejo, 1993: 149). Sin embargo, esta sustitución y su consiguiente reconstrucción no es simple ni directa, puesto que permite cierta libertad interpretativa y da lugar a una negociación del significado y a la apertura de nuevas posibilidades semánticas, lo cual no puede sino recordarnos a la mimesis de Bhabha – el autor habla de “la ambivalencia del mimetismo (casi lo mismo pero no exactamente)” (Bhabha 2002:112) –, ya que el desplazamiento contenido en el proceso de creación e interpretación de la

⁸ Los metasemas propuestos por el grupo μ resultan de la conjunción del plano del contenido con el plano de la palabra y unidades inferiores (Albaladejo, 2013: 137).

metáfora, entre la intención y la reactualización de los lectores pero también entre la realidad externa y la intensionalizada es el mismo desplazamiento de la mimesis, es lo mismo sin llegar a serlo del todo, y es en ese desplazamiento donde cabe la subjetividad, el espacio de subversión, las otras voces. Si acudimos a Michele Prandi, las metáforas se explican como conflictos abiertos que requieren un trabajo conceptual activo, interpretaciones negociables, contingentes, más allá del “puente conceptual” de la metonimia o la sinécodoque:

Whereas other tropes each draw specific paths, metaphor simply suggests looking for some analogies, sometimes at hand and sometimes out of sight. The inner space of metaphorical interpretation is not altogether void, open to any path whatsoever. However, it is not confined to a single track and, what is more; its multiple tracks do not always end in an identifiable goal (Prandi, 2007: 95).

Así, crear y desentrañar metáforas va más allá de traducirlas desde o por su pseudoequivalente no figurado, sino que supone crear, aumentar y conectar con la realidad, nuestra interpretación de la misma y, en definitiva, nuestro conocimiento⁹. El potencial creador de los mecanismos metafóricos es tal que su función se puede ampliar al lenguaje en su conjunto si entendemos que el mismo está constituido por metáforas que sustituyen la esencia de lo referido, como propone Arduini partiendo de la teoría de Giambattista Vico:

When we believe we are entering into contact with things themselves, thanks to words, we are actually facing metaphors, which have no direct connection with the “essence” of things. Language, we could add, from a contemporary viewpoint, is not a means for touching on reality but rather a lens overlooking the world and setting out its borders. We construct the “truth” in language and give it a structure. If language is metaphor and has no direct connection with reality, this means that we are immersed in a context of images (Arduini, 2007: 12).

En todo caso, aunque no queramos llevar el concepto de la metáfora hasta la esencia misma del lenguaje, sin duda podemos afirmar que la metáfora crea

⁹ “La traslación se manifiesta como un mecanismo del lenguaje que es empleado artísticamente con una base cognitiva que constituye el camino de penetración en los aspectos más característicos de la realidad. El ejercicio de la instancia productora en el hallazgo de dichos aspectos y en la formulación del elemento de traslación supone una acción de conocimiento que tiene su correspondencia en el reconocimiento, y por tanto también conocimiento, que experimenta la instancia receptora de la obra literaria” (Albaladejo, 2004: 39).

nuevas relaciones y similitudes y “rejects the concept of truth as something subordinate to effectual reality, posits a new view of truth, involving necessary possibilities” (Arduini, 2007: 15), siendo este tropo una manera tremendamente creativa de razonamiento, cuya capacidad de innovación crece en función de la distancia de los términos que relaciona:

Thanks to the associative character of verbal language and thought, with Peirce, and differently from the Cartesian model of the thinking subject, we may claim that guessing is a characteristic of reasoning, and that reasoning is ever more capable of inventiveness and innovation the more it attempts associations among terms that are distant and belong to different and distant fields in the macro-web of culture (Ponzio, 2007: 62).

La distancia entre los términos relacionados a la que Ponzio se refiere en el fragmento anterior se lleva casi al extremo en el caso de la metáfora catacrética, de la cual podemos suponer que tanto el ejercicio de creatividad como el espacio para la interpretación son mayores:

En la metáfora catacrética, es un elemento semántico más alejado del referente que en la metáfora no catacrética el que adquiere la representatividad del conjunto. Si la desproporción de la correspondencia supone un distanciamiento entre la expresión metafórica y el referente, es precisamente en esa desproporción donde se sitúa dinámicamente la intensidad de la metáfora catacrética (Albaladejo, 2004: 36-37).

Además, al tratarse de lenguaje figurado, el tropo se ve inserto en el contexto al que pertenece ya que ni el proceso hermenéutico ni el creativo se pueden dar aislando la metáfora del discurso al que pertenece:

It should be noted that, while a (semantically diluted) factual utterance can be judged atomistically, i.e. in a micro context, a figural (semantically dense) one normally requires placement in a wider context, which tends to coincide with the whole text to which it belongs (Bottiroli, 2007: 35).

Pero yendo un paso más allá, podemos afirmar que la interpretación de los mecanismos metafóricos no solo requiere del discurso completo al que pertenece, sino también al resto de discursos y metadiscursos con los que se relaciona y, en definitiva, a la cultura en la que se inserta. Así, el espacio en el que tiene lugar lo que Prandi llama el ciclo de la metáfora condiciona la interpretación de la misma y,

para que la comunicación sea efectiva, debe compartirse al menos parte del contexto comunicativo¹⁰. Se trata así de un procedimiento comunicativo en el que receptor y autor se conectan a través de su actividad cognitiva de interpretación y creación, respectivamente:

La posición de la metáfora en el nivel semántico del lenguaje y su carácter traslaticio, su condición de dispositivo de movimiento, de cambio, hacen de ella un mecanismo clave en la dinámica de la creatividad lingüística y en la conexión comunicativa entre el productor y el receptor, entre quien habla y quien escucha, entre quien escribe y quien lee, por la actividad cognitiva que llevan a cabo uno y otro, el productor en su creación de la metáfora y el receptor en su interpretación y reconocimiento de ésta, ambos con la conciencia de la existencia de la base sémica común que tienen el elemento presente o manifiesto y el elemento ausente o subyacente que participan en la sustitución que hay en la metáfora (Albaladejo, 2014: 601).

En este trabajo conjunto que atañe a los procedimientos metafóricos, el trabajo cognitivo que conecta a productor y receptor pasa por un código semántico-extensional sin el cual:

No sería posible la interpretación textual, por lo que todo refuerzo que a dicho código se le dé ha de redundar en una interpretación que tenga en cuenta todos los aspectos de la realidad del lenguaje y de la realidad efectiva o imaginaria (Albaladejo, 2004: 39).

Con la metáfora cultural pretendemos poner de relieve precisamente el papel del espacio o contexto que rodea la génesis e interpretación del tropo en un viaje de ida y vuelta, es decir, tanto como fuente semántico-extensional como en la función del tropo de ampliación del conjunto de imágenes de representación y comprensión del mundo, entendiendo como decíamos, que se trata de un mecanismo de expresión irreductible a su traducción no marcada. Atendiendo pues al eje cultural de los procedimientos metafóricos surgen varios aspectos sobre los que fundar el análisis de la metáfora cultural en la literatura ectópica.

¹⁰ What is really contingent in the whole cycle of metaphor is its occasional textual or discursive interpretation, which by definition takes shape within a field, that is, within a contingent configuration of objects, concepts and images. This contingent field is also the proper location for any kind of occasional information about contingent referents involved in metaphors and, more generally, in discourse. [...] During communication, the sharing of a message requires the sharing of an interpretation field. [...] for an act of communication to succeed, the border of the individual mind has to be crossed: a content which was born as a mental entity has to be extruded from the speaker's own mind in order to be openly shared by someone else (Prandi, 2007: 108-109).

En primer lugar, una vez establecida la importancia de la cultura en la génesis y comprensión de las metáforas, al llevar a cabo el estudio parece adecuado fijar la atención en los códigos semántico-extensionales de una y otra cultura presentes en el tropo, lo cual puede incluir desde el contexto más inmediato o las peculiaridades lingüísticas a la tradición mítica o literaria. Por otra parte, el mecanismo metafórico puede ser creado *ad hoc* o puede tratarse de una revisión de una metáfora común, previamente existente en una de las dos o más culturas en juego. Así, el autor que escribe desde un nuevo *tópos* puede verse sorprendido por metáforas que para la cultura de llegada están muertas – en el sentido de Ricoeur – pero que para él o ella están sin embargo desautomatizadas y, en consecuencia, son exploradas y extendidas sobre el lienzo de tal manera que incluso a los receptores de la cultura en la que dicho tropo dejó de ser identificado como tal hace tiempo, despierta a sus ojos, explicitándose de nuevo el mecanismo metafórico que dormía. Por el contrario, las metáforas que el autor ectópico trae en su equipaje y que emplea de manera automática, olvidando que algún día fueron vivas, resultan nuevas para los ojos que las leen en el nuevo contexto. Así, en la literatura ectópica las metáforas viven en la negociación de la interpretación que ocurre en el triángulo autor-texto-lector. Además, atendiendo a la poliacroasis entendida como el fenómeno hermenéutico causado por el hecho de que “la pluralidad de receptores (oyentes, lectores) del discurso y de la obra literaria implica una pluralidad de interpretaciones” (Albaladejo, 2014: 608), la metáfora que para un receptor es recibida como viva para otro puede estar ya automatizada y viceversa¹¹, es decir, no podemos homogeneizar la recepción del tropo, precisamente por tratarse de una interpretación mediada por el bagaje cultural y experiencial del sujeto:

La poliacroasis aporta la variación o la posibilidad de variación sobre la distinción entre metáforas vivas y metáforas muertas, dependiendo de lo novedosa o lo automatizada que resulte para cada receptor una determinada metáfora, lo cual está asociado a su conocimiento de las obras literarias y de la lengua en la que está construida y expresada la metáfora y a su acervo cultural. Se puede considerar, por tanto, que esta variación depende de aspectos culturales, de lo asumida que esté culturalmente una metáfora; así, en virtud de la condición cultural de la metáfora, ésta puede ser considerada un componente de la Retórica cultural (Albaladejo, 2014: 609).

¹¹ Los matices de la recepción serán tenidos en cuenta por el orador o, en este caso, autor, que examinará la situación comunicativa. En Albaladejo 2015 se atiende al *aptum* o adecuación entre los diferentes elementos del acontecimiento retórico y al esfuerzo del orador por realizar un discurso adecuado al público, tema y contexto.

El otro punto fundamental que el estudio de los procedimientos metafóricos culturales debe visitar es su funcionamiento como creadores de imágenes. A través de las metáforas el autor o autora construye su discurso y se sitúa con respecto a los diferentes aspectos de la migración – normalmente desde una perspectiva crítica y en primera persona –, sirviéndose de la tradición literaria y mítica, del imaginario colectivo y de otros discursos sobre el desplazamiento que a su vez contribuye a modificar o enriquecer. Dicha construcción puede venir o bien de la mano de pequeños epítetos o descripciones metafóricas que matizan el discurso o bien a través de un sistema completo de metáforas continuadas que constituyen una alegoría que entreteje el discurso del desplazamiento, cuyos códigos culturales y semánticos así como propuesta configuradora de realidad se deberá estudiar, tal y como haremos más adelante con la novela de Emine Sevgi Özdamar. Uno de los mecanismos metafóricos más empleados en la literatura ectópica es la construcción de una serie de espacios de tránsito o incluso de exclusión que, como David Conte explica en “Espacios discursivos de la inmigración” apuntalan el discurso del desplazamiento. De esta manera, las fronteras, los puentes, mares y océanos, las estaciones y los trenes son algo más que un elemento recurrente, funcionan como metonimias, sinécdoques, metáforas y símbolos que configuran la representación de las identidades migrantes (Conte, 2010: 55), si bien es cierto que el análisis de estos espacios como génesis del discurso resulta en algunos puntos tangencial a la poética del espacio. Por otra parte, la creación de este discurso a través de las imágenes puede responder a un impulso del autor o autora por reinventarse en lugar de asumirse, como sobre todo hace Goytisolo, a la intención de realizar una crítica social, como propuesta de modelo de reconocimiento o, tal vez, como una mezcla de todas ellas. Entendemos que la frecuencia del uso de estos mecanismos en la construcción del discurso ectópico se debe a que cualquiera de los objetivos que acabamos de citar es facilitado por los mecanismos metafóricos al estar directamente conectados con nuestra manera de entender el mundo y relacionarnos con él.

3. EMINE SEVGI ÖZDAMAR

3.1. Literatura de origen turco en Alemania.

Emine Sevgi Özdamar se inserta, al menos, en tres tradiciones literarias: la turca, la alemana y la de autores de origen turco que escriben en Alemania. Con respecto a esta última, es una de las autoras más destacadas, pieza fundamental en el desarrollo de la misma, de manera que para entender su obra es necesario conocer el escenario en el que se desarrolla.

Al situar la literatura turca en Alemania hay que partir del hecho de que el espacio literario turco, a pesar de tener una larga tradición y producción literaria¹², así como haber posicionado a algunos autores en el plano internacional e, incluso, contar con un premio Nobel: Orhan Pamuk, no posee un capital literario tan destacado como el espacio alemán, lo que puede explicar la motivación de muchos escritores periféricos por entrar en esta literatura europea buscando una suerte de ascensión en el prestigio y el alcance. Por otro lado y no menos importante, Alemania es un país habitual de inmigración turca especialmente desde la llegada de los *Gastarbeiter* de los años 60 en adelante, al que acuden emigrantes que dejan el país por motivos políticos y/o económicos, que pueden o no ser escritores antes del desplazamiento. Ambas circunstancias convergen y explican la presencia de autores de origen turco en el espacio literario alemán, de manera que el desarrollo de esta literatura en el nuevo *tópos* está muy relacionada con los acontecimientos sociales y políticos que tenían lugar en Turquía y empujaban a algunos (futuros) autores a dejar el país y, muchas veces, a escribir sobre ello o al menos influenciados por ello.

El desplazamiento así como el *tópos* que dejan atrás y aquel al que llegan están siempre presentes, de una u otra forma, en sus obras. De manera que no abandonan completamente su patria, sino que la atesoran en sus producciones literarias y ofrecen una visión de Turquía al público alemán:

Im Allgemeinen drückt die Literatur der türkischen Migrant/innen in Deutschland die dichterische Reflexion der Einwanderung aus. [...] Sie enthalten aber auch Rückblicke, Bilder und Vorstellungen, die auf eine zum

¹²“En la actualidad Turquía produce cada año 11.000 traducciones de lenguas extranjeras” (Stone, 2012 17).

Teil starke Präsenz der verlassenen Heimat mi schriftstellerischen Bewusstsein hinweisen, und werden dadurch zugleich Objektiverungsversuche der Auswanderung, die in der türkischen Geschichte eine phänomenale Öffnung des Landes zur Welt bildet (Chiellino, 2007: 135).

Además, este tipo de novelas con un toque de exotismo tienen un gran éxito en el mercado mundial, como Pascale Casanova explica. La teórica sitúa en el polo comercial, además de a los novelistas cuyas obras son de circulación nacional, a varios tipos de obras internacionales que siguen los patrones de la modernidad novelesca: los productos híbridos de la generalización de los cánones populares norteamericanos y las novelas de nuevo tipo, destinadas a la circulación internacional, entre las que se encuentran las novelas académicas, los libros neocoloniales con un toque de exotismo, los relatos mitológicos y clásicos antiguos revisados y el relato de viajes o aventuras (Casanova, 2001: 224-226). La literatura turca en Alemania y el caso concreto de la autora de la que nos ocuparemos a continuación, Özdamar, ha llegado a ser de circulación internacional y podría tal vez englobarse en la categoría de novela poscolonial, entendida en un sentido amplio y laxo y, en todo caso, con tintes de exotismo o alteridad – tal vez, si entendemos que Casanova no agota las posibilidades en su enumeración, tendría sentido incluir una nueva categoría dentro de estos esquemas literarios de éxito internacional que englobe la literatura de migración o de desplazados–. Este éxito no es solo comercial, sino también literario, si es que hoy en día se puede realizar esta diferenciación, en tanto en cuanto es legitimado y reconocido por órganos de consagración como son los premios literarios, la presencia en las ferias y eventos culturales o las críticas en los medios. Todo ello contribuye a la conformación de Alemania como un Estado multicultural, al menos en apariencia. De manera que si pensamos en términos de la República Mundial de las Letras de Casanova, la literatura alemana, más que buscar una afirmación de la especificidad nacional, parece trata de erigirse en centro de la literatura universal y de la multiculturalidad, sin situarse en antagonismo con otras literaturas, aunque tal vez sí en competencia con otros espacios literarios – como ocurría con la Francia del Renacimiento –. Si bien Alemania ya no necesita reafirmarse como nación, como ocurría a finales del siglo XIX, sí interesa una reafirmación como nación tolerante y espacio cultural de referencia a nivel mundial, con la acumulación de capital literario que eso conlleva. La autora habla de una última fase de evolución del universo literario

correspondiente a la descolonización, en la que se amplía el universo literario por la llegada a la competencia internacional de protagonistas hasta entonces excluidos (Casanova, 2001: 70-71), quizás estemos ya en una siguiente fase en la que estos nuevos actores no solo han llegado al plano internacional sino que se sitúan en los espacios literarios más universales, modificándolos en mayor o menor medida.

En este tablero aparece la literatura de la inmigración turca en Alemania, de la cual se suele considerar la primera expresión los poemas del intelectual comprometido Yüksel Pazarkaya aparecidos entre 1960 y 1968 en diferentes publicaciones (Chiellino, 2007: 137). A partir de ese momento, aquellos que han estudiado la literatura de inmigración o intercultural, describen tres o cuatro etapas diferentes, estructuradas según un eje cronológico. Aquí atenderemos a la clasificación y descripciones que Sargut Şölçün lleva a cabo para el manual de Chiellino (Chiellino, 2007: 135-152). Una primera fase de la literatura de los migrantes turcos en Alemania es aquella que comienza durante los 60 y se prolonga durante la década de los 70, protagonizada por *Gastarbeiter* turcos que escriben en su lengua materna y hacen traducir sus textos o, en los menos casos, producen textos bilingües. En esta primera etapa es más importante afirmar la identidad colectiva a nivel supranacional y de clase que el reconocimiento literario (Chiellino, 2007: 136). Se trata de una década de gran actividad política y cultural en Alemania, en la que el optimismo y los experimentos sociales alternativos dejan paso a la entrada en las instituciones, la formación de comunas al margen de la sociedad o, incluso, la conformación de un grupo terrorista (*Rote Armee Fraktion*) y en la que tanto el teatro como el cine juegan un papel protagonista (Chiellino, 2014: 28). Los grandes temas literarios en este momento son la propia emigración y el gran cambio que supone dejar una Turquía agrícola y musulmana por una Alemania industrializada y católica o protestante, resultando en críticos y cronistas de su tiempo. Poco a poco, se hace evidente el potencial de protesta que constituyen, lo cual también es reflejado por autores alemanes como Siegfried Lenz, Heinrich Böll o Günter Wallraff (Chiellino, 2007: 138). Autores alemanes comprometidos como los que acabamos de citar, pertenecientes a el “Gruppe 47”, la literatura del mundo del trabajo o la generación del 68 se solidarizan con los trabajadores extranjeros y no pueden sino “die Gastarbeiter solidarisch und beschützend darzustellen” (Chiellino, 2014: 39).

La siguiente fase tiene lugar durante la década de los 80 y durante la misma

exiliados políticos provocados por la situación de Turquía¹³ y representantes de la literatura joven turca en Alemania se unen a la literatura de inmigrantes. Por una parte, los exiliados escriben sobre su patria, con una gran carga política. Muchos ya eran escritores – de la *Dorfliteratur* – en Turquía, conocidos por sus actividades políticas, y continúan siéndolo en Alemania, escribiendo más sobre la realidad de Anatolia que sobre la de la República Federal, a pesar de lo que – o gracias a lo cual, si tenemos en cuenta el valor comercial del exotismo que ya hemos planteado – cosechan un éxito notable entre el público alemán. Por otra parte, los jóvenes autores, muchos criados o nacidos en Alemania, se expresan normalmente a través de la poesía: “Lyrik war ihre bevorzugte Form, womit sie an die türkische Literaturtradition, die Kultur der Heimat ihrer Eltern anknüpften” (Chiellino, 2007: 140), ocupándose de temas como “Identitätsverlust, Heimatlosigkeit, Zerrissenheit und Unentschlossenheit” (Chiellino, 2007: 140). De manera que en las obras de este periodo se encuentran tanto modelos de sociedad multicultural como experiencias subjetivas, se habla de la realidad alemana y a menudo se recurre a la sátira. Cada vez más autores se deciden por escribir directamente en alemán, además, la perspectiva que da el tiempo aporta un nuevo punto de vista a los textos, en los cuales se confrontan las expectativas previas con la realidad encontrada. En esta fase aparecen más escritoras, como Aysel Özakin, que ya era escritora en Turquía, o Saliha Scheinhardt.

En esta década el racismo crece y surgen diferentes formas de colaboración de artistas extranjeros para hacerle frente, como es el caso de “PoLiKunst” – Polynationalen Literatur- und Kunstverein – que desarrolla sus actividades de 1980 a 1987 y trabaja “ohne deutsche Bevormundung für ihre Rechte und für eine bessere Kommunikation unter nichtdeutschen Künstler/innen” (Chiellino, 2007: 141) y con el objetivo de crear un “politische Bewusstsein der Zusammengehörigkeit in der Fremde” (Chiellino, 2007: 141), con especial atención al colectivo turco por estar especialmente discriminado, aunque en realidad la mayoría de autores de este origen no se implican en el colectivo.

Al mismo tiempo aumenta el interés del público, la crítica y la industria alemanas por la interculturalidad, lo cual unido a “Das geringe Leseinteresse der

¹³A finales de los 70 la situación política en Turquía es muy compleja, abundan los asesinatos políticos y se vive una situación de terror: “En 1979 morían casi veinte personas cada día en los combates entre izquierda, derecha e islamistas” (Stone: 2012: 159). En septiembre de 1980 tiene lugar un golpe de estado que inaugura una dictadura militar.

türkischen Bevölkerung” (Chiellino, 2007: 142), lleva a que sean grandes editoriales alemanas las que publiquen los textos de los autores ectópicos de origen turco.

La siguiente fase, durante la década de los 90, da lugar a producciones centradas en el yo, que busca su nueva identidad y la lengua que le corresponde: “Dieses Phänomen, das schon Ende der 80er Jahre zu erkennen war, begründet die deutliche Wendung von der Begegnung mit der Fremde zur Selbstbegegnung in der Fremde” (Chiellino, 2007: 142). A la vez el dilema entre mantener la identidad, integrarse o ser asimilado se hace motivo literario “Denn die älteren wie die jüngeren wollen weder Sprachrohr ihrer Minderheit noch integrierter Ausländer des Kulturbetriebs sein” (Chiellino, 2007: 142). En este periodo surgen muchas novelas, como es el caso de la ópera prima de Emine Sevgi Özdamar: *Das Leben ist eine Karawanserei, hat zwei Türen, aus einer kam ich rein, aus der anderen ging ich raus* (1992), que publicará seis años después, o de *Die Brücke vom goldenen Horn*, a caballo entre Estambul y Berlín.

En la fase actual, no estudiada en el manual de Chiellino, tiene lugar un cierto difuminado de lo turco, las nuevas generaciones escriben siempre en alemán y tanto su estilo como su temática se acercan más a los de los autores alemanes. Cabe por tanto preguntarse si pueden estudiarse desde el punto de vista del desplazamiento, algo que en principio parece no ser lo más adecuado por el simple hecho de que no hay cambio de *tópos*. Por otra parte, los autores y obras que se entienden como interculturales forman ya parte de las instituciones y cánones alemanes, como muestra:

Die lange Liste der in Deutschland aufgetretenen Autoren und Werke, die sich in die Kategorie *Interkulturelle Literatur in deutscher Sprache* einordnen lassen; die allmähliche Eingliederung dieses literarischen Korpus in den Literaturkanon in deutscher Sprache, sie durch dessen Aufnahmen in die Literaturgeschichte und in die Kataloge der wichtigsten deutschen Verlage verwirklicht wurde; die Anerkennung dieser Art literarischen Schaffens seitens der Institutionen [...]; die Anerkennung in den akademischen Kreisen Deutschlands [...] (Ruiz, 2014: 54-55).

En general, podemos afirmar que a lo largo de la historia de la literatura de autores de origen turco en Alemania inaugurada durante la llegada de los *Gastarbeiter* la presencia de ambos *topoi* es constante – podemos hablar por tanto de cierto hibridismo en sus obras –, con basculaciones en una u otra dirección, así

como el tratamiento de la migración, la búsqueda de identidad, el choque cultural y la crítica social.

En cuanto a las opciones lingüísticas, encontramos tanto aquellos que mantienen el turco como los que adoptan el alemán como lengua literaria a pesar de no ser su lengua materna – en un proceso que Casanova llamaría *literarización* al adoptar una lengua considerada literaria – o aquellos que ya tienen el alemán como primera lengua¹⁴, con una inclinación temporal hacia este segundo polo. También existe una cuarta vía, en la que se crea una distancia del uso dominante de la lengua dominante, en este caso del alemán estándar, procedimiento que Casanova adjudica a los escritores disimilados (Casanova, 2001: 333) y que resulta en una suerte de nueva lengua, como el caso extremo de la empleada por Feridun Zaimoglu en *Kanak Sprak* (1995), obra en la que transformó en lengua literaria la lengua hablada por los jóvenes turcos criados en Alemania.

En definitiva, atendiendo a su observación sincrónica, la literatura de desplazados de origen turco en Alemania se encuentra en un punto intermedio en el que, si bien cuenta con una serie de recursos literarios propios que van de los temas al estilo y que dotan a este tipo de literatura de una cierta autonomía, bebe directamente de la tradición literaria alemana y del vivir en Alemania. Pero esta situación en el contexto se hace desde la identidad de inmigrante con origen en otra nación con otra tradición literaria, lo cual sitúa a la literatura turca en Alemania en tierra de nadie – *out of place* –, o entre dos tierras, con autonomía y dependencias, tanto de la tradición turca como de la alemana.

3.2. Özdamar como autora ectópica en Berlín.

Establecer una somera biografía de Emine Sevgi Özdamar es posible partiendo de su propia obra – parcialmente autobiográfica –, de la que nos serviremos. Además, prestaremos especial atención al primer grupo de características a las que nos referimos en la parte teórica referentes al desplazamiento y que nos llevarán a detenernos en algunos puntos más que en otros. Özdamar nace en 1946 en una ciudad del sureste de Turquía, Malatya, aunque a la temprana edad de tres meses su familia se traslada a Estambul, donde

¹⁴ Posibilidades también contempladas en Albaladejo, 2011: 4-5 y en Casanova, 2001: 184.

Özdamar se crió. Cuando en 1965 va a Berlín Oeste a trabajar en una fábrica, ya había tenido sus primeras experiencias teatrales en Estambul, donde regresaría después de dos años en la capital alemana para estudiar alemán y finalizar su formación como actriz. Tras el golpe de Estado en Turquía de 1976 se instala definitivamente en Alemania, entre Berlín Este y Oeste, decisión con la que finaliza la obra que más adelante analizaremos, *Die Brücke vom goldenen Horn*. Será en el teatro de la zona oriental, *Volksbühne*, donde trabajará como ayudante de dirección para Benno Besson, discípulo de su admirado Bertolt Brecht y con el que precisamente presentará la obra de Brecht *Der Kaukasischer Kreidekreis* en París. Entre 1979 y 1984 trabajará como actriz en el teatro *Schauspielhaus* de Bochum, interpretará varios papeles cinematográficos y escribirá su primera obra de teatro, *Karagöz in Alamania* (1982)¹⁵, estrenada en 1986 en el Teatro de Frankfurt bajo su propia dirección. En 1990 publicará su primera obra narrativa, la colección de relatos *Mutterzunge*, muy autobiográfica, con la migración y la tensión entre el distanciamiento con la lengua materna y el esfuerzo por no perder sus raíces como tema central. En 1991, año en el que recibirá el galardón *Ingeborg-Bachmann* colaborará en la dirección del teatro de Frankfurt y un año después publicará su primera novela *Das Leben ist eine Karawanserei, hat zwei Türen, aus einer kam ich rein, aus der anderen ging ich raus*, en la que la autora plasma su infancia y juventud en Turquía hasta el momento de la emigración a Alemania y donde trabajará las tensiones entre la Turquía más occidental y la más oriental. Özdamar también actuará en Francia, en 1997 y 1998 dirigida por Matthias Langhoff en *las Troyanas* de Eurípides. En el mismo 1998 aparecerá su segunda novela, *Die Brücke vom goldenen Horn*, donde relata la historia de una joven turca entre Turquía y Alemania, de nuevo con un marcado carácter autobiográfico. Un año después será cuando reciba el premio *Adelbert von Chamisso*, prestigioso premio establecido en 1985 con la intención de reconocer a los autores de origen extranjero que escriben en alemán¹⁶ y que juega un gran papel en el desarrollo de lo que se ha llamado literatura intercultural alemana. Recibirá más premios y becas, entre los que destaca, además de los mencionados, el premio *Kleist*, con el que fue

¹⁵ Özdamar ha escrito, por el momento, otras tres obras de teatro: *Keloğlan in Alamania, die Versöhnung von Schwein und Lamm* (1991), *Noahi* (2001) y *Perikizi. Ein Traumspiel* (2010). Extraído de www.kiwi-verlag.de/autor/emine-sevgi-oezdamar/334/. Última fecha de consulta 08.07.2015.

¹⁶ Mit dem Adelbert-von-Chamisso-Preis ehrt die Robert Bosch Stiftung herausragende auf Deutsch schreibende Autoren, deren Werk von einem Kulturwechsel geprägt ist. Die Preisträger verbindet zudem ein außergewöhnlicher, die deutsche Literatur bereichernder Umgang mit Sprache. Extraído de <http://www.bosch-stiftung.de/content/language1/html/14169.asp>.

galardonada en 2004. Tres años antes, en 2001, publicará su segunda colección de relatos, *Der Hof im Spiegel*, seguida de su tercera novela, *Seltsame Sterne starren zur Erde* (Extrañas estrellas) (2003).

Entendemos así que se trata de una autora ectópica, puesto que tiene un contexto de origen, en el que nace, se cría y comienza a formarse¹⁷ y uno de llegada, en el que desarrolla su trabajo literario y teatral. Para estudiar su obra, tenemos que entenderla como una trayectoria, un proceso y proyecto literario y no algo estático, en los que caben tanto el rechazo y la negación de ciertos patrones como la conservación o adaptación de otros – en ambos casos de su *tópos* de origen – y la adopción de nuevos modelos – de su *tópos* de llegada –. Este trayecto se va conformando con una serie de elecciones marcadas por unos acontecimientos que van más allá de lo personal, aunque pasan por ello, por lo que parece adecuado fijarse tanto en sus circunstancias individuales como en la situación sociopolítica y literaria que la rodea.

El *tópos* de origen es la Turquía en la que se ha criado, la cultura y lengua que han conformado su identidad hasta ese momento y que muchas veces representadas por la ciudad de Estambul y su familia, especialmente las mujeres, estará siempre presente en su obra, en tensión con el segundo *tópos*: Alemania, tanto a nivel geográfico como lingüístico y cultural. De este segundo contexto Özdamar toma la lengua, numerosos referentes – gran parte de la acción de sus obras se desarrolla en el espacio alemán – y grandes influencias literarias, que llegan hasta la cita textual y entre las que destaca la figura del dramaturgo alemán Bertolt Brecht. De manera que su obra no se entiende sin tener en cuenta ambos mundos; si pretendemos encajarla en una categoría puramente alemana o estrictamente turca, estaremos amputando una de sus partes fundamentales, de la misma manera que si la estudiamos sin tener en cuenta su recorrido, no obtendremos más que una foto fija, carente de movimiento.

En términos de la República Mundial de las letras de Pascale Casanova, Emine Sevgi Özdamar se sitúa en el espacio literario mundial como autora que viene de un espacio literario menos fuerte y ligeramente endogámico para

¹⁷ Cuando se traslada a Berlín, tanto en su primera visita más efímera como en la segunda y definitiva, tiene como *tópos* de origen Turquía, a diferencia de los autores llamados interculturales de origen turco pero que han nacido o se han criado en Alemania y que, por tanto, no tienen ese *tópos* de origen, aunque Turquía sea parte fundamental de su imaginario y tradición familiar.

instalarse en la capital de un espacio literario que tiende a la internacionalidad como es Berlín, adoptando la lengua del nuevo espacio así como algunas de sus “normas” en cuanto al estilo y la temática, sin dejar de lado sus particularidades. La elección de lengua de escritura en ningún caso es inocente; como explica Casanova, las lenguas tienen diferentes grados de *literariedad*, valor que puede hacer más o menos atractivo a un idioma a la hora de elegirlo como medio de expresión literario – siempre y cuando uno de los objetivos del autor sea la internacionalización de su obra – además de una serie de factores sociales y personales que también juegan un papel en dicha elección. En el caso de Özdamar y refiriéndonos a su cambio de residencia definitivo a Berlín, en el ámbito social y político encontramos una situación de violencia y represión en la Turquía de la que huye – la autora llega a ser encarcelada unos días por haber realizado un reportaje en una de las zonas más pobres y conflictivas de Turquía –, sumado al hecho de que la emigración de turcos a Alemania era algo muy común en el momento. Por otra parte, en el plano personal hay un rechazo por la situación política en Turquía que se traslada al rechazo de la lengua turca¹⁸, así como un gran amor por la literatura y, en concreto, el teatro alemán, que también se traslada a la propia lengua alemana, como la propia autora insinúa con más o menos claridad en el discurso de recepción del Premio Adelbert von Chamisso *Meine deutschen Wörter haben keine Kindheit: Eine Dankrede* (Özdamar, 2005: 125-132), que además de estar plagado de citas y referencias a la literatura alemana, contiene referencias a su relación con ambas lenguas: “Ich wurde unglücklich in der türkischen Sprache” (Özdamar, 2005: 129) o “Ich drehte meine Zunge ins Deutsche, und plötzlich war ich glücklich” (Özdamar, 2005: 129), incluso habla de su recuperación del turco gracias a la literatura y lenguas alemanas: “Ich wurde mit Büchner, Kleist, Lenz so glücklich, dass ich sogar meine türkischen Wörter, die ich ins Eis gelegt hatte, wieder auftaute” (Özdamar, 2005: 130). En la misma idea incide en una entrevista que *Potsdam International Network for TransArea Studies* realizó con ella en el Volksbühne (Homborg y Wiedemann, 2012), donde afirma que sus palabras turcas estaban enfermas y fue la lengua alemana la que la rescató, de la mano del teatro y de Benno Besson, de manera que el alemán pasó a formar parte de su cuerpo. Tanto en el discurso de agradecimiento que citábamos como en la entrevista explica sin embargo que comenzó escribiendo en alemán casi sin querer, sin saber

¹⁸ En cierto modo se define negativamente ante una patria impuesta, como sugiere Kunz para el caso de Goytisoló (Kunz, 2003: 219).

que aquello se convertiría en una novela ni reflexionar sobre la lengua en la que debería hacerlo, pero en un fragmento del discurso que es pura metáfora, nos transmite lo que para ella significa escribir en una lengua extranjera:

Ein japanisches Sprichwort sagt: Nur die Reise ist schön – nicht das Ankommen. Vielleicht liebt man an einer fremden Sprache genau diese Reise. Man macht auf der Reise viele Fehler, aber man kämpft mit der Sprache, man dreht die Wörter nach links und rechts, man arbeitet mit ihr, man entdeckt sie (Özdamar, 2005: 131).

Por otra parte, la adopción de otra lengua es, como decíamos, una estrategia más de los escritores asimilados. Casanova establece una diferencia entre autores bilingües de antiguas colonias que escriben en la lengua de la antigua metrópolis y los escritores que deciden adoptar esa lengua de escritura por su prestigio literario (Casanova, 2001: 337). Özdamar se encuentra más bien en un punto intermedio, si entendemos que la dominación económica y cultural alemana es una suerte de nueva colonización y que Berlín es, en cierto modo, la metrópolis a la que Özdamar acude buscando el centro literario del que bebe. Sin embargo, no deja de tener mucho de decisión personal que no parte del bilingüismo ni de una dominación *stricto sensu*; hay una serie de factores afectivos y subjetivos ya mencionados que se unen a los políticos, colectivos y/o nacionales. Este cambio de lengua le permite acceder al plano internacional a la vez que escapar a las normas nacionales turcas. Pero no por ello podemos clasificarla como una autora asimilada, puesto que no borra en ningún caso las huellas de su origen, más bien se hace bandera de ellas y, desde luego, fabrica una diferencia al modo de los autores rebeldes. Este proceso se apoya en el uso de palabras y expresiones en turco, algo que el teórico Chiellino reconocería como *latenze linguistiche* y que lleva en sí la memoria cultural de su origen. Sin embargo, la autora no mantiene el turco como lengua de comunicación privada en su día a día, por lo que la situación de diglosia no se produce.

Por lo que respecta a la elección de la capital alemana, de igual manera que Casanova explica que la creencia en la omnipotencia literaria de París se difunde con las descripciones y fascinación de los extranjeros por la capital francesa que funcionan en forma de vehículo de la creencia en la literariedad de la capital de las luces (Casanova, 2001: 45), podemos buscar en la fascinación y presencia del elemento Berlín así como de la literatura alemana en la obra de una autora como

Özdamar – así como de otros autores ectópicos Turquía-Alemania – para apuntar la (omni)potencia literaria de la capital alemana. Su fascinación la impulsa a trasladarse allí, escribir en alemán sobre Alemania, adoptando parte de su estilo y recogiendo la influencia de autores alemanes. Según explica en la entrevista de la universidad de Potsdam que mencionábamos, la primera vez que llegó a Berlín, su experiencia estuvo mediada por la literatura alemana, en concreto pone el ejemplo de Heinrich Böll, cuyas obras había leído con asiduidad, de manera que al llegar a Berlín veía la ciudad a través de sus ojos. Explica además que es posible no sentirse inmigrante gracias a las lecturas, al conocimiento del nuevo *tópos* que Büchner o Kleist le habían brindado, “a través de los muertos que has amado”.

Si bien es cierto que el nuevo contexto no neutraliza su pasado, como decíamos Özdamar mantiene su esencia turca, si podemos llamarlo así. Igual que Turquía, Özdamar se encuentra entre dos mundos, si no meramente geográficos, sí temporales. A pesar de ello, su relación con la tradición literaria turca es de contestación o al menos abandono de las definiciones y prescripciones, lo cual en cierto modo conlleva una rebelión y una búsqueda de procedimientos alternativos y de subversión, sin dejar de surgir y ser heredera del *topos* turco, para refugiarse y desarrollarse en un segundo *topos* alemán. En cierto modo, Özdamar lleva a cabo un proceso de mimesis, crea su propio lenguaje y su propio estilo para conquistar su libertad literaria, aunque sin alejarse demasiado del modelo:

Para obtener el reconocimiento literario, acatar las normas decretadas universales por quienes ostentan el monopolio de lo universal y encontrar la buena distancia que los haga visibles, es decir, producir una diferencia que no sea demasiado grande para no salirse del cuadro (Casanova, 2001: 208).

En el caso de E. S. Özdamar, su éxito literario no redundaba tanto en una legitimación de la literatura turca, como en un enriquecimiento de la literatura producida en Alemania, puesto que es recogida por este espacio, aunque con etiquetas como intercultural, de inmigración o de origen turco. Se trata de una innovación periférica anexionada o reivindicada, de manera similar a la literatura poscolonial – de la *francophonie* por ejemplo – ya que la autonomía a veces paga el precio de la anexión etnocéntrica.

4. DIE BRÜCKE VOM GOLDENEN HORN.

La obra relata la historia personal de la autora en las décadas de los años 60 y 70 del siglo pasado, algo que las referencias temporales nos permiten situar con una gran exactitud: la primera mención temporal apenas comenzado el relato es 1966 y, la última el 21 de noviembre de 1975, el día de la muerte del dictador Francisco Franco. De manera que además del recorrido personal de la autora, como vemos en esta segunda referencia también se retrata una realidad externa, sobre todo turca y berlinesa pero también internacional, de un momento histórico muy concreto, navegando la narración entre una historia personal y una Historia colectiva.

En esta novela podemos reconocer a Özdamar en un punto intermedio entre la asimilación y la rebeldía, siguiendo la clasificación de Casanova que explicamos anteriormente, ya que, por una parte y como en la gran mayoría de su obra, lleva a cabo un proceso de *literarización* escribiendo directamente en la lengua dominante, alemán, con la consecuente entrada en las instituciones legitimadoras; si bien hace un uso muy particular del idioma, construyendo su propia lengua literaria. Pero por otra parte, difícilmente podemos hablar de una desnacionalización o corrección de sus huellas de origen, criterios ambos descriptivos de los autores asimilados, ya que como veremos Turquía – su cultura, su lengua, su tradición – está presente a lo largo de toda la obra, especialmente en la mitad que se desarrolla enteramente en este país, además de un estilo literario que tiende al lirismo alejándose en cierta medida de los estándares alemanes y europeos. Tanto es así que se puede considerar que como autora rebelde reivindica lo turco, arrebatándoselo a una hegemonía turca que no comparte, erigiéndose en alternativa tanto con respecto a la literatura dominante turca como a la alemana, autoafirmándose a través de una tercera vía en la que juega entre la asimilación y la rebeldía que la lleva a formar parte de la literatura ectópica de origen turco en Alemania.

La novela se divide en dos partes: *Der beleidigte Bahnhof* (Özdamar, 2011: 10-166), formada por cuatro capítulos y *Die Brücke vom goldenen Horn* (Özdamar, 2011:167-318), dividida en seis capítulos. A lo largo de la primera parte, la narradora nos relata su decisión de dejar Estambul para ir a Berlín a trabajar como *Gastarbeiterin* en una fábrica y su experiencia en el país hasta su vuelta a Turquía, con un capítulo dedicado a un regreso temporal a Estambul durante el cual aprende alemán. Hasta este momento, la joven turca no sabe el idioma, pero comienza a

relacionarse con la lengua, la cultura y la literatura alemanas, de la mano de su amor por el teatro con el que ya había estado relacionada en Estambul y de su concienciación política. La segunda parte de la novela comienza con su llegada a Estambul y se desarrolla en Turquía, con viajes constantes entre la parte occidental y oriental del país, entre la Turquía más tradicional y la cultura europea representada además de por la parte occidental de Turquía por el recuerdo de Alemania. La narradora también lleva a cabo un arriesgado viaje por la Turquía rural para realizar un reportaje sobre la pobreza de los campesinos que le traerá problemas con la justicia. En esta parte, la politización de la protagonista así como su conocimiento de alemán y su compromiso con el mundo del teatro son mayores. A lo largo de la novela los niveles espacio-temporal se cruzan, sucediéndose la acción en el presente de la narración con el pasado, que se convierte momentáneamente en presente narrativo, a través de un elemento bisagra que suele ser un recuerdo y que abre la puerta a un espacio y tiempo anteriores, para a continuación volver al contexto actual cerrando el círculo temporal y volviendo a situar el presente narrativo donde lo dejó.

4.1. Análisis ectópico.

4.1.1. Temática.

En primer lugar atenderemos a los rasgos temáticos propios de la literatura ectópica, que se pueden dividir en la búsqueda de una identidad, por una parte, y en la proyección del contexto por la otra.

Los autores que cambian su *tópos* y comienzan a escribir en un nuevo contexto casi sin excepción reflejan el conflicto identitario que el cambio les provoca y así la búsqueda de una identidad propia en el nuevo espacio – algo que la propia Özdamar reconoce es su objetivo al escribir¹⁹ – que pasa tanto por los recuerdos del *tópos* de origen como las nuevas experiencias del *tópos* de llegada, estableciéndose una tensión constante entre presente y pasado, en este caso unidos a Turquía y Alemania. Sin embargo, en esta novela se relatan varios desplazamientos, de manera que tenemos que diferenciar entre la realidad extradiegética del momento en el que la obra es escrita, en el que Özdamar se encuentra en Berlín y el *tópos* turco pertenece al pasado, al menos físicamente, y la

¹⁹ Homberg y Wiedemann (2012).

narración o realidad pretérita que nos es relatada y en la cual Turquía baila entre el contexto presente, una suma de recuerdos del pasado y lugar al que regresar, y Alemania no solo es el *tópos* de llegada, sino que pasa por varios estados como son el contexto presente, un recuerdo reciente o el futuro anhelado.

Turquía, representada por Estambul mediante una sinécdoque, siempre está presente con la narradora, aun en los periodos de tiempo que pasa en Berlín. Pero esta presencia no es constante y tiene lugar un alejamiento del origen del que nos hace partícipes desde el comienzo de la novela en su primer periodo en Berlín como *Gastarbeiterin* en la fábrica mediante un relato relacionado con su infancia en Estambul, durante la cual rezaba cada noche durante una hora por los muertos de la familia a los que no había conocido pero cuyos nombres se había aprendido de memoria. Según su madre, si dejaba de hacerlo sus almas sufrirían, por eso:

Auch in den ersten Nächten in Berlin betete ich für die Toten, aber wurde sehr schnell müde, weil wir so früh aufstehen mussten. Ich schlief dann, bevor ich die Namen aller meiner Toten aufgezählt hatte, ein. So verlor ich langsam alle meine Toten in Berlin (Özdamar, 2011: 20).

De alguna manera el nuevo *tópos* y su situación de trabajadora en el mismo le van robando parte de su tradición, de su cultura de origen, tal y como ejemplifica esta pequeña anécdota de una manera muy simbólica. Pero nunca pierde la conexión con el origen del todo, siendo su madre uno de los principales nexos con el mismo: “Die Toten hatte ich vergessen, nicht aber meine Mutter. Ich legte mich ins Bett, um an meine Mutter zu denken“ (Özdamar, 2011: 20-21).

Los recuerdos de origen van muchas veces ligados a cuestiones de tradición y género, que trataremos más adelante. Suelen estar mediados por la figura de su madre, representante principal de la tradición cultural y familiar. Valga como ejemplo el recuerdo de la narradora que atañe a un libro turco sobre sexualidad en el que la pérdida de la virginidad se presenta como una gran tragedia, libro que su madre escondía de los ojos de la entonces niña (Özdamar, 2011: 158). Aquí podemos ver con claridad meridiana el peso de la tradición turca que aún arrastra – en otros casos no se trata de una carga, sino de un recuerdo dulce – y que la autora nos presenta como una cultura conservadora en comparación con la del nuevo contexto

europeo.

Las nuevas experiencias que contribuyen en gran medida a conformar su identidad y que guían su búsqueda vital se producen tanto en Berlín como en sus regresos temporales a Turquía, si bien es cierto que estos últimos se ven tremendamente influenciados por lo vivido en Alemania. Así, su concienciación política y su conocimiento y amor cada vez mayor por la literatura, la cultura y especialmente el teatro alemán, ambos de la mano de los ambientes y figuras que va conociendo en Berlín – tanto turcos como alemanes –, serán parte del equipaje que llevará a sus viajes y estancias breves en Turquía. Pero también en Turquía se enriquece su identidad y la narradora-protagonista se dota de armas y herramientas que necesitará en Alemania, tanto en las clases de arte dramático como en las de lengua alemana.

Pero además del enriquecimiento mutuo que se produce entre un *tópos* y otro, tiene lugar un choque intercultural del que hablaremos más adelante, y un choque identitario en el nivel más personal. Este conflicto se hace patente en sus regresos a Estambul y en la extrañeza de los primeros días no solo con el contexto, sino con su propia familia: “Nur ich war mit Sachen nach Istanbul zurückgekommen, die ich jetzt vor den Augen meiner Eltern verstecken musste” (Özdamar, 2011: 171).

El segundo elemento fundamental que conforma la búsqueda de identidad pasa por la autorrepresentación de la autora a través de la escritura de la novela. Llegado este punto tenemos que aceptar que existe un grado de identificación entre la autora y la narradora-protagonista, el cual pese a no ser total, si es suficiente para entender que es a través de este personaje que la autora representa su búsqueda de identidad y su realidad con respecto a la época narrada. La autorrepresentación a la que nos referimos tiene dos ejes fundamentales: el primero correspondería a los elementos más puramente autobiográficos y el segundo a las reflexiones y preocupaciones de la narradora.

Como decíamos, la novela relata un periodo de su vida; así desde el comienzo nos relata que ha venido como trabajadora a Berlín y, realizando el primero de los numerosos saltos temporales a través de sus recuerdos, nos cuenta

que había formado parte del teatro joven de Estambul durante seis años. Una vez de vuelta en el cronotopo de Estambul antes de ir a trabajar a Berlín nos habla de cómo era su vida antes de venir y de cómo tomó la decisión de hacerlo, para volver a la narración desde Alemania una vez que llega al país en tren, con uno de los numerosos círculos espacio-temporales que explicamos más arriba. A través de recuerdos de la narradora como el mencionado y de conversaciones con algunos de los personajes, nos va relatando diferentes elementos de su historia personal anterior al desplazamiento, tal vez no todos con una correspondencia total con la realidad biográfica de la autora: nos habla de su actividad como actriz desde los doce años de edad, elemento claramente biográfico, pero también del vecino y su tortuga con los que pasaba tiempo de niña (Özdamar, 2011: 179), anécdota que despierta nuestras dudas sobre su veracidad extradiegética.

La otra manera a través de la cual nos relata datos biográficos es con la propia narración de hechos presentes en el tiempo diegético que hacen avanzar la trama, marcados por referencias temporales externas a la narradora – bien la fecha, bien acontecimientos históricos que podemos datar – o indicándonos la edad del personaje en ese momento “Ich war erst neunzehn Jahre alt” (Özdamar, 2011: 233). Es de esta forma que nos relata sus desplazamientos entre Turquía y Alemania, los meses trabajando en la fábrica en Berlín como *Gastarbeiterin*, los dos regresos a Turquía y las clases de teatro o sus primeros papeles como actriz profesional en el *Ankara Ensemble* (Özdamar, 2011: 288), el viaje por Anatolia para realizar un reportaje o la decisión de regresar a Alemania y escapar de la situación de violencia y represión en Turquía. Además de estos grandes acontecimientos vitales, el personaje principal nos habla de las personas que conoce, los lugares en los que vive, las relaciones que establece y una serie de detalles que, de la misma manera que ocurría con los recuerdos, no sabemos hasta qué punto coinciden con la biografía de la autora.

Su relación con el alemán también va conformando su identidad. Al comienzo asegura “Ich konnte kein Wort Deutsch” (Özdamar, 2011: 11) y nos relata que le gustaba una panadería a la que solía ir porque podía señalar lo que quería sin necesidad de pedirlo. Poco más adelante nos cuenta sus dificultades para comprar junto a otras compañeras de la residencia, que se sirven de gestos y onomatopeyas para hacerse entender. Se identifica así con el resto de inmigrantes turcas y plasma en alguna ocasión su manera de hablar, una suerte de alemán a la

turca: “Wonaym sagten wir” (Özdamar, 2011: 15). Después comienza a aprenderse de memoria los titulares del periódico para mejorar su alemán: “Ich übte meinen deutschen Satz, den ich aus der Zeitungsschlagzeile heute gelernt hatte” (Özdamar, 2011: 25), lo cual se convierte en un elemento recurrente del que hablaremos más adelante. Un punto de inflexión tiene lugar cuando aprende alemán de vuelta en Turquía, momento en el cual se le abrirán nuevas puertas y cambiará radicalmente su relación con la lengua.

Gran parte de la novela también es ocupada por las reflexiones de la narradora acerca de los temas que más le afectan e interesan, como son la política y el teatro o su propio futuro. La protagonista lleva a cabo un proceso de politización a lo largo de la novela, influenciado por diferentes personajes clave en su desarrollo personal entre los que destacan el director de la primera residencia en la que vive en Berlín y su pareja Kerim, presentándole el primero el comunismo por primera vez, y como faro en la niebla al que admira desde la lejanía el segundo, siempre rodeado de libros y papeles, ocupado con grandes reflexiones sobre el comunismo. El relato de la narradora deja claro que se acerca al comunismo por influencia externa y simpatía, sin saber muy bien de qué se trata, al principio manteniéndose al margen de discusiones, más adelante repitiendo frases mil veces escuchadas, pero cada vez más consciente y comprometida en un proceso de aprendizaje paulatino a través de lecturas y debates o conversaciones a los que asiste como espectadora, si bien es cierto que antes de llegar a esta comprensión ya afirma ser socialista en alguna ocasión, decidiendo que dicha opción política forma parte de su identidad: “Irgendwann fragte mich der alte Mann im Dunkeln: „bist du wirklich eine türkische Sultanin?“ – „Nein, nein, ich bin Sozialistin“” (Özdamar, 2011: 145). Tampoco nos oculta la narradora su ingenuidad al respecto: “Kann ich auch Kommunist werden?“ – „Ja, Zucker“, sagte er und gab mir ein Buch zum Lesen“ (Özdamar, 2011: 89). Finalmente la joven turca se inscribe como miembro del partido de los trabajadores, pero deja claro que la motivación política no es la única que la lleva a tomar esa decisión: “Die Partei war für mich wie die Cinemathek und das Restaurant “Kapitän” die Verlängerung der Strasse” (Özdamar, 2011: 231).

Por otra parte, la narradora y protagonista decide en determinado momento que su proyecto vital pasa por ser actriz y no una trabajadora de fábrica o una mujer casada, de lo cual nos hace partícipes: “Außerdem wollte ich keine Arbeiterin

mehr sein. Ich wollte Schauspielerin werden, alles, was im Leben schwer war, war am Theater leichter” (Özdamar, 2011: 177) y “Ich will nicht heiraten, ich will in die Schauspielschule gehen” (Özdamar, 2011: 187). Su relación con el teatro en Alemania viene de la mano del director de la residencia, personaje de vital importancia para la narradora. Él y su mujer la invitan a ver *Arturo U²⁰*, obra de Brecht, momento desde el cual la narradora cae rendida ante el teatro alemán “Ich verstand kein Wort und liebte es” (Özdamar, 2011: 34). Es también a través del director de la residencia que la joven turca oye hablar del teatro de Brecht: “Er ging tagsüber zu einem deutschen Theater, um sich Proben anzugucken, das Theater hiess ‘Berliner Ensemble’” (Özdamar, 2011: 34), después de estas visitas la narradora le escuchaba con atención hablar con su mujer o un amigo también apasionado del teatro sobre Bertolt Brecht o la actriz Helene Weigel.

Una vez metida en el mundo del teatro y cuando ha comenzado a recibir clases en Turquía, se nos presenta el debate entre el teatro corporal de los sentimientos y teatro intelectual de Brecht a través de dos profesores de la escuela, cada uno de una tradición, incluso se nos ponen ejemplos de clases de uno y otro estilo y se desarrollan diferentes ideas de ambos (Özdamar, 2011: 197), si bien es cierto que la protagonista parece no posicionarse a pesar de ser una gran admiradora de la obra de Brecht. Aún otro debate concerniente al teatro aparece en las líneas de la novela, se trata de la cuestión de su función:

Die Leute sterben wirklich, und wir lachen, was machen wir hier? Wir dachten, wir sind Parasiten und leben von dem Blut der anderen, die wirklich bluteten oder schwitzten. Die Schüler, die links waren, fragten: Theater für Kunst oder Theater für das Volk? Wie konnte man mit dem Theater zum Volk herabsteigen? (Özdamar, 2011: 201).

De esta manera entran en contacto teatro y política, ambas preocupaciones fundamentales de la protagonista como explica en la siguiente reflexión tomando a Shakespeare como sinécdoque del teatro:

Die Politik zog mich nicht vom Theater weg, aber meine Zunge teilte sich. Mi der erste Hälfte sagte ich: „Solidarität mit den unterdrückten Völkern“, mit der anderen Hälfte meiner Zunge sprach ich Texte von Shakespeare: „Was du wirst erwachsend sehn / wähl es dir zum Lieben schön“ (Özdamar,

²⁰ El título completo de la obra es *Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui*.

2011: 283).

También nos explica el alejamiento de su origen expresado mediante el extrañamiento que siente ante sus padres y ante Turquía cada vez que regresa y se refiere a ellos de la siguiente manera: “Vor dem Haus kam uns ein Mann mit einem Pontiac-Auto entgegengefahren”, “Eine Frau öffnete die Tür” (Özdamar, 2011: 169). Incluso llega a reconocer “Ich hatte meine Mutter nicht wiedererkannt (Özdamar, 2011: 169) y no solo a su madre extraña “Aber ich erkannte auch die Sonne nicht wieder [...]. Auch den Vogel hatte ich vergessen” (Özdamar, 2011: 169). Este proceso de alejamiento e incluso rechazo del hogar familiar nos es explicado también a través de una serie compleja de comparaciones y metáforas que relacionan los diferentes *topoi* con diferentes espacios:

Berlin war für mich wie eine Straße gewesen. Als Kind war ich bis Mitternacht auf der Straße geblieben, in Berlin hatte ich meine Straße wiedergefunden. Von Berlin war ich in mein Elternhaus zurückgekehrt, aber jetzt war es für mich wie ein Hotel, ich wollte wieder auf der Straße (Özdamar, 2011: 186).

La representación que lleva a cabo de otros personajes turcos y de Turquía, tanto su Historia como su presente, también contribuyen a la creación de la identidad de la protagonista y a la manera en la que los lectores van a construir su imagen de la misma. Como hemos dicho, su madre representa esa parte más tradicional y conservadora de su herencia cultural, pero también aparecen en la novela otros personajes turcos que por el contrario representan una liberación, un cambio de paradigma, como el ya citado director de la residencia: “Unser neuer Heimleiter sagte, er sei Künstler und Kommunist. Keine wusste, was ein Kommunist ist. Abends lehrte er uns Frauen die deutsche Sprache“ (Özdamar, 2011: 30-31). Introduce a la protagonista y a las otras trabajadoras turcas de la residencia en la lengua alemana a través de canciones turcas traducidas uniendo con dulzura la tradición turca con el futuro en Alemania y se ocupa por el desarrollo personal de las residentes e incluso rompe ciertos tabúes, como en el caso de las primas lesbianas a las que da una habitación para que tengan la privacidad que necesitan. Otro personaje turco fundamental en la conformación de la identidad de la protagonista es Hüseyin. Este se encuentra en Turquía y lo conoce a través de su amigo de infancia y vecino ahora esquizofrénico. Será Hüseyin quien la ponga en contacto con los surrealistas de Estambul, que juegan a la emancipación poética y

sexual pero con las sábanas de la madre de uno de ellos haciendo las veces de túnica: “Wir wollen poetisch leben, deswegen müssen die von Zivilisation unterdrückten Bedürfnisse befreit werden” (Özdamar, 2011: 187). Además es este personaje el que ayuda a la protagonista a abortar la primera vez y el que la empuja a comenzar su carrera como actriz “In zwei Tagen erwarte ich dich hier um neun Uhr. Ich werde dich zur Schauspielschule bringen. Die besten Theaterleute der Türkei sind dort Lehrer“ (Özdamar, 2011: 192).

La proyección del contexto es fundamental en una obra que, como *Die Brücke vom goldenen Horn*, toma como referente el *tópos*, o más bien los *topoi* en los que la autora estuvo inmersa y no mundos imaginados o imaginarios. La novela que nos ocupa, como sabemos, transcurre entre dos espacios diferentes, de manera que el contexto intensionalizado pertenecerá a ambos espacios, en función de dónde se desarrolle la acción en ese momento. De esta manera, por una parte tiene lugar una representación de la alteridad alemana – ya veremos que también se puede hablar de la alteridad turca – y por otra una serie de temas que atañen a ambos espacios: el reflejo de la situación socio-política, del mundo laboral, de la migración y de las cuestiones de género.

La alteridad representada corresponde principalmente a una imagen de lo alemán desde la distancia de la extranjera, si bien esta distancia es cada vez menor según va conociendo y asumiendo parcialmente la cultura alemana. Al principio la mayoría de los personajes que aparecen cuando va a trabajar a Alemania son también turcos o, en cualquier caso, extranjeros. Solo algunas figuras alemanas anecdóticas aparecen, como Martha, una trabajadora de la fábrica que invita a Engel y la protagonista a su casa, si bien se comunican solo con gestos y onomatopeyas, puesto que las dos jóvenes turcas no hablan alemán ni Martha turco. Ella es descrita de una manera un tanto estereotipada, representando la típica alemana rubicunda y de figura generosa:

Sie hatte einen großen Kopf, blonde Locken, wie an den Kopf zementiert, und einen großen Busen, so groß, dass sie die Radiolampen in den Fabrik auf ihre Brüste wie auf einen Tisch stellen und in Ruhe kontrollieren konnte (Özdamar, 2011: 56).

Otras figuras alemanas con mayor presencia en la obra son la pareja Heidi y Bodo, que la ayudan a establecerse en Berlín a su vuelta de Estambul. Estos dos

personajes aparecerán más tarde en Estambul y visitarán la casa de los padres de la protagonista, siendo en ese caso ellos los extraños, pero también la conexión de la joven turca con su querido Berlín. La fascinación de los padres de la protagonista por esta pareja alemana nos deja ver el estatus de lo europeo en Turquía, que también se ve en la moda de teñirse de rubio de las mujeres turcas para parecerse a sus actrices favoritas o en los comentarios de la vecina a la vuelta de la protagonista a Estambul, que además contienen un tono peyorativo hacia Turquía:

Europa gesehen zu haben ist eine feine Sache. Man sieht einem Menschen im Gesicht an, dass er Europa gesehen hat. Der Europäer sind fortsichtlich, wir treten mir unseren Füßen auf der Stelle und bewegen uns einen Schritt vor und zwei Schritte zurück (Özdamar, 2011: 103).

También queda claro que en Turquía se respeta más intelectualmente a aquellos que han estado y estudiado en Europa: “Ein Türke, der in Europa studiert hatte, bekam an einem Tisch den ersten Platz, und alle schauten auf seinem Mund, was er sagte“ (Özdamar, 2011: 241) y que lo turco es considerado inferior a lo europeo por los propios turcos: “Europa war ein Stock, mit dem man sich gegenseitig die Köpfe einschlug. “Wir sind zu sehr à la Turca“, sagten die Türken und wussten nicht, dass selb dieser Ausdruck aus Europa kam“ (Özdamar, 2011: 242).“

Por otra parte y volviendo a Bodo, a través de este personaje se nos hace partícipes de la propiocepción crítica de algunos alemanes sobre su esencia: “Ich bin im Sozialistischen Studentenbund, SDS. Wissen Sie, ich bin Deutscher, aber mir sind die Deutschen unheimlich. Jeder Deutsche schaut zu seinem Nachbarn und denkt, ihm geht es besser als mir“ (Özdamar, 2011: 145). Esta actitud con respecto al ser alemán nos recuerda a la de un paisano anónimo que se encuentra en su viaje a París y que prefiere no hablar alemán, lengua de la que se avergüenza, siendo la actitud de la protagonista hacia la lengua mucho más generosa: “Er sagte: ‘Ich geniere mich in Paris für die deutsche Sprache, das ist die Sprache von Goebbels und Hitler.’ Ich sagte: ‘Ich liebe kafka.’“ (Özdamar, 2011: 120).

El abuelo de Bodo, en cuya casa se aloja temporalmente la protagonista, representa cierto tipo de alemán de edad avanzada que ha vivido el nazismo, suponiendo una de las pocas referencias al pasado nacionalsocialista del país en la novela, desde una perspectiva crítica:

Ich habe damals meine Butterbrote in die Arbeiterzeitung gewickelt und in der Pause unter meinen Broten heimlich darin gelesen. Alle mussten damals den Hitlergruß machen, ich machte ihn mit der rechten Hand, aber die linke hielt ich in der Hosentasche und machte eine Faust (Özdamar, 2011: 145).

Por otra parte, la narradora menciona a gente mayor que presencia las manifestaciones de los jóvenes de izquierdas por las calles de Berlín y afirma que los jóvenes deberían trasladarse al otro lado del muro – en la prensa se relacionaba las manifestaciones con el SED, el partido de la Alemania comunista – o incluso afirman: “Hitler hat aber wenigstens die Autobahn gebaut” (Özdamar, 2011: 153).

Los alemanes también son caracterizados como colectivo desde un extrañamiento que lleva a la comicidad, verbigracia con su curioso comportamiento cuando salen unos rayos de sol, a los que persiguen como bien escaso ypreciado que cambia su forma de ser y estar en el mundo:

Eines Tages kam die Sonne hervor. Die Menschen zogen sich sofort aus und sammelten sich in Unterhemden unter den dünnen Sonnenstrahlen. Wenn die Sonne auf die linke Seite der Straße schien, gingen sie alle auf die linke Seite. Die Menschen hatten ein neues Gesicht, als ob sie plötzlich alle die gleichen Masken aufgesetzt hätten. Die Münder zogen sich in die Länge, die Nasen hielten sie zur Sonne. Viele alte Frauen kamen mit ihren Hunden auf die Straße und sahen so aus, als ob sie aus einem lange verschlossenen Schrank herausgekommen wären. Männer und Frauen aßen Eiscreme und küssten sich mit ihren eisbeschmierten Mündern, dann aber aßen sie weiter Eis. Ein alter Mann lief mit kurzen Hosen unter den Bäumen her, als wäre er aus einem offenen Grab gestiegen. Wenn die Sonne unterginge, würde er wieder zurückkehren ins Grab (Özdamar, 2011: 97).

Si bien después de esta descripción que aún se alarga unas líneas, expresa su opinión sobre el carácter alemán sentenciando que el sol no sienta bien al pueblo berlinés, es la lluvia la que les permite ser quien de veras son:

Unter der schwachen Sonne war Berlin eine beleidigte Stadt. Jeder guckte jeden an und dachte, meinem Nachbarn geht es besser als mir. Dann kam der regen zurück und nahm den Menschen ihre Freudenmaske ab. Der Regen stand der Stadt besser (Özdamar, 2011: 98).

Turquía también es considerada como la alteridad desde el punto de vista de los alemanes, si bien es un doble ejercicio de extrañeza, el del alemán frente a lo turco y el de la narradora con respecto a esa cosmovisión que retrata. Es en

concreto Bodo el que realiza una comparación entre alemanes y turcos, incidiendo a su vez en la autocrítica sobre lo alemán:

“Der Türke fühlt sich am Meer wohl, der deutsche im Wald. Der Schriftsteller Elias Canetti sage: ‚Der Deutsche fühlt sich im Wald wohl, weil die aufrechten Bäume des Waldes die Deutschen an ein Heer erinnern‘ Aber weil sie so lange in den Wäldern gelebt hatten, waren sie misstrauisch geworden. Hinter jedem Baum sahen sie eine Gefahr, in den tiefen, dunklen Wäldern gab es über all Schatten. Erst als die deutschen ihre Wälder abgehackt und Wege gebaut hatten, merkten sie, dass es auch andere Menschen in der Welt gab und andere Länder (Özdamar, 2011: 240).

No solo Turquía, sino también los turcos que se encuentran en Alemania son percibidos como extraños a través de un ejercicio de distanciamiento y empatía de la narradora que trata de situarse en el punto de vista de los alemanes que se cruzan con grupos de turcos hablando a voces en su lengua y nos transmite sus impresiones adivinadas a través de una comparación hiperbólica:

Die Männer liefen zusammen durch die Berliner Straßen und sprachen laut ihre Sprache, es sah so aus, als ob sie hinter ihren Wörtern hergingen, die sie laut sprechen, als ob ihre laute Sprache ihnen den Weg freimachte.... So gingen sie hinter ihren Wörtern her und sahen für die Menschen, die diese Wörter nicht verstanden, so aus, als ob sie mit ihren Eseln oder Truthähnen durch ein anderes Land gingen (Özdamar, 2011: 44).

La narradora y protagonista, pese a ser de origen turco, también verá la propia patria desde el extrañamiento, presentándola como la alteridad, en un momento en el que se encuentra, allá donde esté, *out of place*. Al regresar, dedica las primeras líneas del relato a dejar constancia de este extrañamiento que trasciende a la familia y se refiere a la propia Turquía:

Ich staunte, wie viele Männer es in Istanbul gab. Ich schob die Luft vor mir her, meine Bewegungen kamen mir so langsam vor, die Bewegungen aller Menschen. [...] Esel, Lastträger, Autos, Schiffe, Möwen, Menschen, alles bewegte sich, aber es kam mir alles viel langsamer vor als die Bewegungen in Berlin (Özdamar, 2011: 102).

No solo le sorprende la cantidad de gente y movimientos de Estambul, también los olores, la suciedad de los zapatos y la oscuridad de las calles le resultan extrañas, nuevas: “‘Mutter, ist Istanbul dunkler geworden?’ – ‘Nein, meine Tochter, Istanbul hatte immer dieses Licht, deine Augen sind an deutsches Licht gewöhnt’” (Özdamar, 2011: 103).

Aunque en contraposición a ese extrañamiento se sitúa la sensación de que nada cambia en su ausencia, que Turquía se encuentra en un cierto inmovilismo que hace que todo siga en su lugar cada vez que regresa: “In Istanbul stand alles an seinem alten Platz” (Özdamar, 2011: 103), afirma la primera vez que vuelve y la segunda: “Außer den blonden Haaren meiner Mutter war in der Wohnung alles wie früher” (Özdamar, 2011: 171).

Las referencias a la realidad socio-política de ambos espacios son constantes, además de ciertas referencias a acontecimientos políticos de interés internacional. Los dos mecanismos principales por los que la narradora nos hace llegar esta información son la propia presencia de la protagonista en el foco de la acción y los titulares de periódicos que primero se aprende de memoria para aprender alemán y, más tarde, lee para mantenerse informada tanto en turco como en alemán.

Los meses que la protagonista pasa trabajando en la fábrica alemana son un testimonio de la enorme presencia de *Gastarbeiter* en el país durante esos años, así como de sus condiciones de vida, con el foco de atención en las mujeres en este caso. También nos permite conocer la situación de agitación política general y la movilización intelectual política de los jóvenes tanto en Alemania como en Turquía. Las cinematecas en las que se ven películas soviéticas o de autores como Godard para luego analizarse en clave política y los ambientes en los que se discute cigarro en mano buscando la manera de acabar con la opresión hasta altas horas también nos son presentados con bastante detalle. Incluso se nos muestran diferencias entre Alemania y Turquía en aspectos como la clase de las personas involucradas:

Die Cinemathek in Istanbul war für die linke ein Zentrum wie das Kino am Steinplatz in Berlin. Aber in Berlin hatte ich nur Studenten gesehen. Hier in Istanbul sah ich auch viele Arbeiter oder ältere Männer und Frauen (Özdamar, 2011: 207).

Por lo que respecta a Berlín, se menciona la situación de división prácticamente sin querer, lo cual contrasta con la centralidad que tiene en su siguiente novela *Seltsame Sterne starren zur Erde* (2008), con ocasión de la visita a la casa de un chico que conoció en un bar: “Er wohnte genau an der Mauer in einem Haus oben im fünften Stock. Wenn man aus dem Fenster herunterschaute,

sah man die Ostpolizei unter starken Scheinwerfern hin und herlaufen“ (Özdamar, 2011: 75). También están muy presentes las manifestaciones contra la guerra de Vietnam que escucha u observa desde la ventana. También a través de los titulares se entera de los detenidos por la policía, del célebre intento de tirarle pudín al vicepresidente estadounidense Hubert Humphrey o incluso del asesinato de Benno Ohnesorg a manos de la policía en la manifestación en contra del Sah de Persia (Özdamar, 2011: 163) tras lo cual Berlín no duerme durante días.

La situación socio-política de Turquía es recogida con mayor extensión y detalle, ya que la protagonista la vive más de cerca dada su mayor concienciación política en ese momento – una vez ha regresado de Berlín – además de no tener el estatus de extranjera que la dejaba parcialmente alejada de los acontecimientos que tenían lugar en Berlín.

Nos explica que “In jedem Isanbuler Bezirk gab es ein Partei-Haus” (Özdamar, 2011: 232) además de la gran cantidad de manifestaciones de estudiante con la figura de Atatürk como punto de consenso. También conocemos el ascenso del grupo fascista “graue Wölfe” con consignas como “Die Türkei wird ein Friedhof für Kommunisten” (Özdamar, 2011: 246) y el surgimiento de grupos religiosos extremistas y de la tendencia al conservadurismo del gobierno: “In der Zeitung stand, der Bürgermeister von Istanbul habe den Minirock verboten” (Özdamar, 2011: 246), con la correspondiente respuesta de profesores, sindicatos y estudiantes: “350 000 Lehrer, Gewerkschafter und Studenten protestieren gegen religiöse Fanatiker und den Imperialismus” (Özdamar, 2011: 247). Leemos que los ataques violentos se suceden, la sangre es descrita, la policía lanza a un estudiante desde una ventana y tras su muerte los estudiantes salen a las calles (Özdamar, 2011: 252). Mientras, el sindicato de izquierdas llama a una movilización por la reforma del suelo: “4000 Bauern waren zu Fuß aus den Dörfern gekommen und wollten die Bodenreform” (Özdamar, 2011: 268).

La narradora también llega al interior del partido de trabajadores en Turquía y nos explica que hay dos fracciones, una que aboga por que la clase trabajadora lleve al poder al partido legalmente y la otra que defiende que Turquía es una colonia y primero debe tener lugar una revolución democrática nacional para después llegar al socialismo (Özdamar, 2011: 283). De la misma manera que nos

muestra la imagen de los miembros del partido sentados en pequeños grupos afines, aislados unos de otros, nos describe la imagen de los ciudadanos representados por los pasajeros del barco que lleva de una parte a otra de Estambul, divididos, separados:

Auchs im Schiff hatten sich die Menschen in drei Gruppen geteilt. Ein faschistischer Zeitungsleser saß jetzt neben einem faschistischen Zeitungsleser in einer Reihe. Religiöse Zeitungsleser saßen neben religiösen Zeitungslesern, linke Zeitungsleser saßen in einer Reihe und lasen die gleiche Zeitung (Özdamar, 2011: 284).

Alguna referencia temporal concreta seguida de datos numéricos acerca fragmentos de la novela al documento o al género periodístico, informando sobre los hechos al lector con el mayor rigor:

An einem Februarsonntag 1969 versammelten sich die Linken im Stadtzentrum an der Atatürk-Statue zu einer legalen Demonstration. [...] Dagegen protestierten 15000 Menschen aus vielen Städten, die mit Bussen nach Istanbul gekommen waren. Am Ende lagen zwei tote Demonstranten der Linken und bluteten auf ihre Zeitungen (Özdamar, 2011: 286).

A través de la multiplicación de titulares manchados de sangre nos transmite la escalada del conflicto, la opresión violenta cada vez mayor ejercida por el Estado y explica la formación de un grupo revolucionario armado de estudiantes: “Als in den Zeitungen die Schalgzeilen ‘Blutiger Mittwoch’ oder ‘Blutiger Montag’ folgten, traten viele linke Studenten aus der Partei der Arbeiter aus, gründeten Dev Genç (Revolutionäre Jugend) und bewaffneten sich (Özdamar, 2011: 286).

Nos relata el estado de excepción, la huelga general y la guerrilla urbana de los estudiantes en Estambul, el asesinato de estudiantes a manos de la policía en las ciudades de Anatolia y la marca de las madres junto con los manifestantes hacia Ankara (Özdamar, 2011: 290-291). Los estudiantes fundan el THKO, “das türkische Volksrettungsheer” para comenzar la lucha armada, la universidad cierra, prohíben asambleas, manifestaciones, cinemateca y teatro (Özdamar, 2011: 293). El plano del relato personal y el político se unen en forma de piedra cuando la protagonista recibe un golpe durante un ataque de fascistas en el teatro (Özdamar, 2011: 296). En este *statu quo* tiene lugar un golpe militar en Turquía tras el cual se prohíbe el partido de los trabajadores y la tortura a jóvenes se convierte en práctica habitual. Tras un breve respiro al ganar la socialdemocracia, los grupos fascistas siguen

asesinando a estudiantes de izquierdas, el gobierno tiene que dimitir y la situación socio-política en Turquía se hace insoportable para la protagonista, que no puede sino dejar el país, esta vez con el apoyo de su madre.

La situación política internacional también obtiene un espacio en la novela de Özdamar así como en las preocupaciones de la narradora. Como en el caso de los acontecimientos que tenían lugar en Alemania y en Turquía, parte de los hechos referidos llegan a la protagonista y así a los lectores a través de la prensa, sea mediada por los vendedores de periódicos que agitan los diarios y gritan “Che Guevara ist getötet” (Özdamar, 2011: 192) o por dos trabajadores que van en el mismo barco que ella y se leen la noticia del CUMHURİYET en la que se cuenta que un representante del partido de la derecha en el parlamento ha pegado una paliza a su homólogo del partido de los trabajadores (Özdamar, 2011: 192-193), sea a través de una lectura directa de la joven turca que la narradora transmite al lector. De este último modo aparecen las noticias sobre la guerra de Vietnam a lo largo de toda la novela, pero también la muerte de Martin Luther King (Özdamar, 2011: 246), el asesinato de Allende (Özdamar, 2011: 316), el escándalo Watergate (Özdamar, 2011: 318), la lucha estudiantil en México y Perú o la ocupación de la República Checa por la Unión Soviética (Özdamar, 2011: 272). Mención aparte merecen tres referencias a la situación socio-política internacional; la primera de ellas corresponde a la mayor enumeración de titulares en asíndeton que podemos encontrar en toda la novela, en la que se refiere desde la Unión Soviética a Turquía pasando por París (Özdamar, 2011: 248) y cuyas frases cortas y secas, cargadas de información de gran relevancia y cierta violencia, nos transmite la urgencia de la situación política de finales de los años 60 y principios de los 70 a nivel internacional, principalmente en Europa y Estados Unidos, no solo por su contenido, sino también por su ritmo y textura.

La segunda mención que queremos hacer, en esta ocasión por lo poderoso de la imagen, corresponde a la noticia sobre Günter Wallraff que la protagonista lee en un periódico que cubre a un mendigo medio inconsciente, tumbado en su propio vómito en la estación de trenes de Hanover (Özdamar, 2011: 140) y que resulta en una especie de juego entre el periodismo²¹ y la realidad sociales que se encuentran

²¹ Günter Wallraff publica, entre otros, una serie de artículos sobre la vida como *Gastarbeiter*, para lo cual se hace pasar por trabajador turco en varias empresas alemanas durante 1963 y 1965, siempre con un carácter

en esta imagen de contrastes.

La última merece su mención expresa puesto que cierra la novela, de la misma manera que cierra un oscuro periodo en España, se trata del titular en CUMHURIYET, el 21 de noviembre de 1975, que la protagonista lee en el tren de camino a Alemania: Franco ha muerto (Özdamar, 2011: 318). El porqué del espacio y posición privilegiados de esta noticia en la obra de Özdamar viene justificado en el plano narrativo por la importancia de Jordi, el catalán del que la joven se enamora perdidamente, que le da a conocer perlas de la literatura española y despierta su interés por la situación política en España, posicionándose la protagonista enseguida contra Franco y siguiendo con preocupación no solo política sino también personal el desarrollo de los acontecimientos en la tierra de su primer amor. Este ejemplo nos permite ver que la situación internacional también se cuele en las líneas de la novela de la mano de algunos personajes que entran en la vida de la narradora, como es también el caso de las referencias a Grecia que permite Mme. Gutsio, la directora de la segunda residencia en la que vive.

El mundo laboral es a su vez parte de la situación social reflejada en la obra, si bien en esta área gran parte de la presencia corresponde a un testimonio en primera persona de la protagonista como *Gastarbeiterin*, aunque también se hace referencia a la situación general en Alemania a través de un periódico turco “Die Sonne schien in Istanbul, und die Zeitungen hingen vor den Kiosken mit Schlagzeilen: ‘Deutschland möchte noch mehr türkische Arbeiter’, ‘Deutschland nimmt Türken’“ (Özdamar, 2011: 14) y a la opinión pública “Ein deutscher Minister hat gesagt, wenn jeder Deutsche in der Woche eine Stunde länger arbeiten würde, braucht Deutschland keine Gastarbeiter” (Özdamar, 2011: 72). Por lo demás es la narradora la que nos explica la situación de los trabajadores extranjeros a través del relato de su propia experiencia como mediante las referencias a sus compañeras. También se nos hace partícipes de la facilidad para encontrar trabajo de baja cualificación en aquella época en el país alemán, aunque el conocimiento del alemán abre la puerta a un ascenso social – “Es gab aber viele Jobs in Berlin, und ich fand eine Halbtagsarbeit in einem Studentenhotel” (Özdamar, 2011: 161) – y permite el acceso a un mejor empleo. Ella misma comienza trabajando en una fábrica sin saber una palabra de alemán, pero cuando vuelve esta vez con

conocimientos del idioma trabaja como intérprete en la residencia, aunque después limpia en un hotel. En Turquía, eso sí, los trabajos a los que accede son de más calidad, consigue papeles en el teatro, se emplea como actriz de doblaje gracias a sus contactos y llega a ser la primera asistente de cámara en Turquía.

Otro de los temas habituales en la literatura ectópica de origen turco en Alemania es el de la militancia política, íntimamente unida al mundo laboral. En la novela que nos ocupa la narradora es testigo y parte de este mundo y es a través del director de la residencia en la que vive en su primera estancia en Berlín que entra en él. El primer contacto se materializa en forma de una visita a la Asociación de trabajadores con el director y su mujer y alguna colega de la protagonista (Özdamar, 2011: 42). Más adelante, el mismo director las lleva a una asociación de estudiantes turcos, donde presencia un debate entre los que quieren quedarse al margen de las movilizaciones y aquellos comunistas que quieren tomar parte en ellas (Özdamar, 2011: 80). Bodo también es uno de los personajes que contribuye a su formación política, no solo la lleva al café Steinplatz, “das Herz der Studentenbewegung” (Özdamar, 2011: 146), sino que le hace un completo resumen de la actividad política de los estudiantes y le habla de personajes de gran relevancia como Rudi Dutschke y de la presencia de comunas por Berlín. Poco más adelante la misma protagonista será uno de los miembros fundadores de una asociación socialista turca en Berlín (Özdamar, 2011: 155). Así, su implicación política va creciendo, realiza un viaje por Anatolia para denunciar la situación de los más pobres en clave de clase y más adelante aparece su preocupación social y de clase por las prostitutas (Özdamar, 2011: 209) a raíz de su papel como tal en una obra de teatro ya en Turquía, asiste a reuniones y discusiones políticas e incluso llega a formar parte de una pequeña comuna de cine. Así, la narradora nos permite asistir a su concienciación paulatina, al comienzo inocente y en cierto modo casual, pero cada vez más firme; si bien se puede considerar que su conciencia de clase y preocupación por la política surge a raíz de su propia experiencia como trabajadora en Berlín, conducida por personajes clave en su devenir y en un juego constante con el mundo del teatro.

Si hay un tema omnipresente en la obra ectópica de autores turcos en Berlín es la migración, obligado dado el carácter biográfico de las obras e íntimamente unido al mundo laboral, a la búsqueda de identidad y, a menudo, a la concienciación política.

En *Die Brücke vom goldenen Horn* la cuestión de la migración viene tanto por personajes con los que la protagonista se cruza como por la propia experiencia que nos ofrece un retrato en primera persona del migrante o las reflexiones de la narradora acerca de la cuestión. Gran parte de las personas que conoce en Berlín son migrantes como ella, queda aquí representada la opacidad de la sociedad alemana y la dificultad para establecer relaciones sociales con aquellos que no eran de su misma condición. La autora se sirve de algunos de estos personajes para, mediante diálogos, darnos a conocer algunos detalles de su situación que nos permitirán formarnos una idea de la figura del migrante en el *tópos* que nos concierne, además de introducir reflexiones o posturas que la protagonista no comparte y que de otra manera, quedarían ocultas. Los hombres que conoce en la asociación de trabajadores, por ejemplo, le dicen que quieren volver a su hogar y, mediante un bello juego metafórico, le explican la dificultad de cumplir su deseo: “Jetzt standen sie hier vor einer Leiter, deren Ende im Himmel verschwand. Sie steigen diese Leiter herauf und dachten: nur eine Stückchen, danach kommen wir wieder herunter” (Özdamar, 2011: 43), más adelante tres trabajadores turcos que conoce en el tren, dos mineros y un obrero de una fábrica de ataúdes sí han conseguido regresar a casa, por lo cual se alegran, en contraposición a la reticencia de la protagonista a regresar a Turquía, que no es presentada como el hogar, sino con cierta distancia, como un recuerdo cada vez más lejano.

Las duras condiciones de los migrantes en Alemania aparece en el retrato de la residencia en la que la protagonista ejerce de intérprete, especialmente en el piso para los matrimonios, en el que la privacidad y el espacio brillan por su ausencia (Özdamar, 2011: 110), pero también en la descripción de los trabajadores que llegan agotados de trabajar a destajo (Özdamar, 2011: 111), en el sentido literal de la expresión.

Además de los migrantes que buscan trabajo en Alemania, la narradora nos habla de los migrantes interiores, aquellos campesinos que se desplazan dentro de Turquía a ciudades como Estambul y que acaban trabajando como vendedores callejeros, sin lograr salir de la pobreza (Özdamar, 2011: 204-205).

También nos da a conocer parte de la política de inmigración alemana de la época a través de titulares que llaman a trabajadores extranjeros a acudir a Alemania o cuando nos explica que los inmigrantes deben someterse a un control

médico y que las embarazadas no son admitidas como *Gastarbeiterin*: “Aber um nach Deutschland zu gehen, musste man durch eine ärztliche Kontrolle. Sie hätten an der Urinprobe gesehen, dass ich schwanger war, Schwangere durften nicht nach Deutschland“ (Özdamar, 2011: 177).

El (des)conocimiento del idioma es fundamental en la vida de un migrante, como la autora nos transmite a lo largo de la construcción narrativa; la primera vez que la protagonista vive y trabaja en Alemania, sin conocimientos de alemán, el ascenso social no es posible y el contacto con los alemanes superficial y escaso, tareas sencillas como la compra de alimentos se convierte en una compleja aventura y la joven turca sufre, de cara a los alemanes, una suerte de regresión a un estado de indefensión casi infantil. Sin embargo, tras aprender alemán en Turquía, una llamada telefónica y una frase en alemán “Ataman, ich spreche Deutsch“ (Özdamar, 2011: 104) se convierten en una llave que abre una serie de nuevas posibilidades que se adivinan ya desde su entrada en la estación de trenes de Berlín: “In der Bahnhofshalle in Berlin hörte ich die Stimmen der Menschen und merkte, dass ich jetzt auch ihre Sätze verstand” (Özdamar, 2011: 105) y, sobre todo, con el nuevo puesto de trabajo que consigue como intérprete en la residencia apenas le escuchan emitir unas frases en alemán (Özdamar, 2011: 105).

Nos hace partícipes a su vez de la solidaridad y compañerismo que se desarrolla entre migrantes, especialmente en ámbitos como el de la asociación de trabajadores donde pasan de decir “yo” a decir “nosotros” (Özdamar, 2011: 45), a pesar de las diferencias que los separan, desde el dialecto del turco que hablan a la profesión que tenían en su patria:

In der Türkei waren die Männer Boxer oder Lehrer, Schumacher, Arbeiter, Arbeitslose, Bauern, Busfahrer oder Schneider gewesen. Wenn sie in der Türkei geblieben wären, wären sie vielleicht niemals auf einer Straße zusammengekommen, hätten sie nicht gesehen. Ein Zufall hatte sie hier versammelt, und jetzt gingen sie, Schnee auf ihren Schnurrbärten, Wasser aus ihren Haaren tropfend, in Richtung Siemens (Özdamar, 2011: 110).

Con esta reflexión la autora nos recuerda algo que a menudo los naturales de países de recepción de inmigrantes olvidan, alienando así a los extranjeros: su diversidad y diferencias, la vida que tenían antes de realizar el desplazamiento, el detrimento de su nivel social en el nuevo *tópos*.

Por último en lo que respecta a la temática de la novela queremos hacer referencia a la cuestión de género, muy presente en la obra de autoras desplazadas. Özdamar no centra sus obras alrededor de la cuestión de género ni la brinda especial atención, sin embargo, como mujer y migrante entre dos culturas en búsqueda de su identidad, surge una y otra vez de forma natural.

Además de la protagonista, como es evidente, es la madre de la misma un importante personaje femenino en la novela – en otras obras de la autora será la abuela el personaje femenino por antonomasia –, representante del hogar y la tradición. Desde el comienzo de la novela se muestra reticente a que su hija vaya a Alemania y abandone los estudios. Su influencia es tal que, aunque vaya a Berlín en contra de su voluntad, el hecho de soñar con ella provoca que deje de ir a la asociación de trabajadores (Özdamar, 2011: 53), ambiente que su madre no habría aprobado. Es también por ella, aunque mediante el engaño de fingir que está enferma, que la protagonista regresa a Estambul: “Für ein junges Mädchen ist es zu gefährlich, so lange allein in einem fremden Land zu leben” (Özdamar, 2011: 169). Por otra parte, es la madre la que, cada vez que su hija regresa a Turquía, se queja repetidas veces de que su hija piensa que aquello ya no es suficiente para ella, ahora que ha estado en Europa: “Und du findest die Henne, aus der du herausgekommen bist, nicht mehr gut genug” (Özdamar, 2011: 198).

Algunas de las implicaciones de género de la tradición turca también son evidenciadas en esta obra, mostrándose conservadoras y represoras con respecto a la mujer, si bien es cierto que aparecen también figuras, como el director de la residencia y su amigo comunista, que abogan por la libertad sexual de las mujeres. Algunas escenas resultan de las más esclarecedoras, como aquella en la que los turcos de otra residencia que esperan a las chicas turcas de la residencia de la protagonista que vuelven del turno de noche y les espetan “Nutten, was sucht ihr hier in der Nacht?” (Özdamar, 2011: 41), e incluso llegan a golpear a una de ellas. Frente a ello, una vez más, surge la figura del director de la residencia como contrapunto a la masculinidad turca, que decide esperarlas siempre en la parada de autobús a partir de aquel día. Más adelante, la segunda vez que la protagonista va a Alemania, es ella la que se opone a un acto similar, interponiéndose entre 25 o 30 hombres turcos que bajan corriendo a la entrada porque ven a una de las solteras llegar en coche (Özdamar, 2011: 109). Pero también las propias mujeres turcas se preocupan por las más jóvenes en términos de tradición, no quieren que pierdan su

virginidad o, como ellas lo llaman, su diamante (Özdamar, 2011: 53). La contrapartida sería, una vez más, el director de la residencia – aunque su amigo Atamán le dice algo parecido –: “Ich will dir etwas sagen, Titania: Wenn du eine gute Schauspielerin sein willst, schlaf mit Männer, egal mit wem, schlafen ist wichtig. Das ist gut für die Kunst” (Özdamar, 2011: 99). Aunque los comunistas, como vemos, se presentan como mucho menos conservadores y machistas que el resto de turcos, lejos queda la igualdad de sexo en sus ambientes; ejemplos claros de ellos son el concurso de belleza entre algunas chicas turcas que tiene lugar en la asociación de estudiantes turca antes de la asamblea en la que se presentará el nuevo líder (Özdamar, 2011: 154) o el papel de la protagonista en las discusiones políticas, como mera espectadora o, tal vez, amenizando la velada con sus canciones.

De vuelta a Turquía nos son presentadas algunas mujeres que contribuyen a conformar el retrato de la mujer turca. Por un lado están las tres hijas de los vecinos, un oficial y su mujer, dibujadas con cierto matiz cómico que roza lo ridículo, todas ellas teñidas de rubio, apretándose la nariz hacia arriba para tenerla como Liz Taylor o Kim Nowak (Özdamar, 2011: 173) – aquí vemos también la influencia occidental – y manteniendo conversaciones con la peluquera sobre los pasos a seguir para tener una buena figura con la que encontrar a un hombre y la posibilidad de perderla una vez se hayan casado. En contraposición a ellas, un piso más abajo se encuentra la mujer mayor en kimono con un gato que vive con su hermana. Tienen libros de Marx y Engels en francés en su estantería y la hermana postrada en la cama le dice a la asistente y enfermera que deje de abortar y vaya a que le receten “Antibabypillen” (Özdamar, 2011: 176). Un vez más el comunismo y la liberación sexual de la mujer vienen de la mano en esta obra.

Por lo que respecta al aborto, es una cuestión en la que la autora incide, tanto por el caso de una de las jóvenes de la residencia en Berlín (Özdamar, 2011: 114) como por el suyo propio. Ella misma interrumpe el embarazo en dos ocasiones, ambas en Turquía, la primera de ellas es la que se relata con detalle y la que nos permite vislumbrar el estado de la cuestión en la Turquía urbana de aquella época, en la que un aborto es posible de manera clandestina si tienes los contactos necesarios, en este caso una amiga de Hüseyin: “Ich kenne einen Arzt, er ist sehr gut. [...] “Gib das dem Arzt. Und hab keine Angst. Es ist so, als ob du dir einen Fingernagel schneidest” (Özdamar, 2011: 191).

Según avanza su conciencia política lo hace también su conciencia feminista y surge así su ya mencionada preocupación por las prostitutas: “Huren hatten auch Mütter gehabt wie ich. Und ein Mädchen, das richtig arm war, konnte sich innerhalb von zwei Tagen in der Hurenwelt wiederfinden“ (Özdamar, 2011: 209).

4.1.2. Hibridismo.

Hasta ahora hemos podido comprobar la presencia de elementos de ambas culturas, turca y alemana, a lo largo de la novela, si bien se han mencionado solo algunos aspectos pertinentes para el análisis temático de la novela ectópica. A continuación trataremos de explicitar la presencia de elementos y motivos pertenecientes a ambas culturas y tradiciones como parte fundamental de la construcción de la obra, aunque evitaremos incidir en algunos de los elementos culturales que serán fundamentales para el desarrollo posterior de parte de los mecanismos metafóricos culturales.

Por una parte aparece lo turco, en forma de recuerdos, menciones o como parte inherente a la narradora cuando se encuentra en Alemania y de una manera más directa en el *tópos* turco. Esta presencia es de gran relevancia en tanto que a través de su relato la autora contribuye a la conformación del imaginario alemán y europeo sobre Turquía, de manera que presumiblemente aquello que se decide contar y lo que se deja fuera, así como la manera de contarlo, responden no solo a los propósitos narrativos, sino a una intención de mediación cultural. La literatura turca tiene una gran presencia, aunque casi siempre de manera un tanto difusa, puesto que rara vez podemos leer un fragmento del poema o canción al que se refiere. A pesar de su presencia indirecta, a menudo tiene una función clave, como es el caso de las canciones turcas traducidas al alemán con las que el director de la residencia les enseña el idioma a las trabajadoras turcas (Özdamar, 2011: 31). El poeta Nazim Hikmet, definido por Jordi como un “great socialist Poet Türk” (Özdamar, 2011: 125), aparece en varias ocasiones, siempre cargadas de emotividad, tanto en la versión cantada por Yves Montand que su amor catalán le pone en un disco, como gritado en bocas de los estudiantes tras el asesinato de un estudiante en Turquía (Özdamar, 2011: 252).

Alguna referencia a la Historia de Turquía puede encontrarse en la novela,

comenzando por la generosa presencia de la figura de Atatürk, central en las movilizaciones y en las discusiones políticas, la mención al asesinato y expulsión de los armenios de Turquía (Özdamar, 2011: 274) o alguna referencia al Imperio Otomano: “Man sagte im ottomanischen Reich, wer sich im Politik beschäftigt, hat zwei Hemden, eins für Festtage, eins für den Tag, an dem man ihn aufhängt” (Özdamar, 2011: 300).

Además de la presencia constante de las dos Turquías separadas por el mar de Mármara y el barco que las une en las partes de la novela situadas en el país – “Die asiatische und die europäische Seite in Istanbul waren zwei verschiedene Länder” (Özdamar, 2011: 215) –, la narradora hace una serie de referencias a la Turquía actual, es decir, la de los años 60 y 70 del siglo pasado. Así nos habla del periódico de izquierdas CUMHURİYET, que quiere decir república y de cuya función narrativa ya hemos hablado; de los vendedores callejeros perseguidos por la policía; la pobreza del país, mayor en Anatolia y largamente descrita a lo largo del capítulo “Wir konnten den Mond mit dem Getreide füttern” (Özdamar, 2011: 257-281) y la presencia de kurdos armados.

Todo lo relacionado con la cultura alemana es narrado desde una distancia mayor, pero también mediado por la fascinación de la narradora y, probablemente, de la propia autora de la novela. Esta fascinación es especialmente evidente en el caso de la literatura alemana, cuya presencia en la obra es constante, la cual comienza con la invitación del director de la residencia y su mujer al teatro de Berlín este a ver *Arturo Ui* de Brecht (Özdamar, 2011: 41). La referencia a Brecht, representante por antonomasia de la literatura alemana en la obra, es introducida con cierto misterio, siendo su nombre sustituido por el sintagma “einer Mann, der nicht da war” (Özdamar, 2011: 67), del que el director de la residencia y su amigo Ataman hablan en la penumbra. Sin embargo, en apenas unas líneas la oscuridad se materializa en repetición casi tangible “Der Mann hieß Brecht. Sie sagten Brecht, Brecht, Brecht, Brecht, und wenn sie den Namen Brecht sagten, spritze zwischen ihren Zähnen, die nicht dicht nebeneinander standen, bei der Buchstaben ‘cht’ etwas Spucke heraus” (Özdamar, 2011: 68), dejando adivinar la fascinación de ambos hombres por el dramaturgo y que a su vez despierta en la narradora, que construye una estructura ritual en torno a su nombre. Unas líneas más adelante aparece Helene Weigel de nuevo, la mujer de Brecht, actriz como la que la mujer del director de la residencia querría ser – y tal vez la narradora o la propia Özdamar

de aquella época, o la Özdamar que escribe – y una cita textual de un fragmento de *Baal* (Özdamar, 2011: 68), obra de Brecht que el director y su amigo suelen recitar juntos y de la cual aparecerán algunos versos más adelante, como un eco que el director y Ataman alimentan. Un poema de Brecht, *Nanna's Lied*, tiene especial importancia en la novela; se trata de un fragmento presente en toda la obra de Özdamar, incluso en su discurso de recepción del premio Adelbert von Chamisso en 1999 (Özdamar, 2005: 128 y 129), que reaparece en esta novela como una melodía en momentos difíciles para recordarle que todo pasa en una revisión del *Ubi sunt*: “Wo sind die Tränen von gestern abend?” (Özdamar, 2011: 176). Además de las referencias al *Berliner Ensemble*, a Helene Weigel y a Bertolt Brecht que continuarán a lo largo de la novela, otros autores de lengua alemana son citados, como Kafka, Heinrich Böll o Büchner.

Pero la presencia de la cultura alemana no se detiene en la literatura, también aparecen referencias a la publicación *Der Spiegel*, a políticos alemanes como Franz-Joseph Strauss, del CSU y a la ciudad de Berlín, citándose o incluso describiéndose algunas de sus calles: “Die Berliner Strassen hatten viele Lücken, hier stand ein Haus, dann kam ein Loch, in dem nur die Nacht wohnte, dann wieder ein Haus, aus dem ein Baum herausgewachsen war” (Özdamar, 2011: 57), o algunos de sus edificios más representativos, como “Die halbe Kirche” (Özdamar, 2011: 64).

En ocasiones los dos espacios culturales se ven unidos por unos instantes, mediante personajes como el profesor de teatro de Turquía de la escuela de Brecht o en su visita a Berlín Este, donde siente “Sehnsucht nach Istanbul (Özdamar, 2011: 34) a través del olfato porque utilizan la misma gasolina diésel. Pero estos contactos pueden resultar en extrañeza o incluso en choques culturales por sus grandes diferencias, como se puede apreciar en algunas de las descripciones que la narradora realiza en sus paseos por las calles de Berlín:

Als wir durch die Berliner Straßen liefen, erstaunte mich, wie wenig Männer auf den Straßen zu sehen waren, auch in den Abendzeiten gab es nicht viele Männer zu sehen. Mich erstaunte auch, dass die Männer, die ich sah, sich nicht zwischen den Beinen kratzten, wie viele türkische Männer in türkischen Straßen. Und manche Männer trugen den Frauen, neben denen sie gingen, ihre Taschen und sahen so aus, als ob sie nicht mit diesen Frauen verheiratet wären, sondern mit diesen Taschen (Özdamar, 2011: 38).

La extrañeza es mayor la primera vez que ve un Cristo crucificado (Özdamar, 2011: 39) o cuando toma conciencia de su posición exterior a la realidad alemana, lo cual relata a través de dos cuidadas metáforas:

Sie gingen durch die Straßen, als ob das Fernsehen sie gerade filmen würde. Die Straßen und Menschen waren für mich wie ein Film, aber ich selbst spielte nicht mit in diesem Film. Ich sah die Menschen, aber sie sahen uns nicht. Wir waren wie die Vögel, die irgendwohin flogen und zu auf die Erde herunterkamen, um dann weiterzufliegen (Özdamar, 2011: 38-39).

Se dan algunas situaciones de choque cultural, en lo cotidiano, que la autora aprovecha para explicar y aclarar. Estos ocurren tanto en Alemania, cuando una compañera turca le dice que le suelte el brazo para que no piensen que son lesbianas: "Ich war früher in Istanbul mit Frauen immer Arm in Arm gelaufen, aber niemand dachte dabei an Lesben. Auch Männer liefen dort Arm in Arm" (Özdamar, 2011: 154), como en Turquía: "Mein Freund stieg zuerst aus und bezahle nur seine Fahrt. 'Deutsche Gewohnheiten, nicht?' sagte der Fahrer. In der Türkei zahlten die Männer für die Frauen mit" (Özdamar, 2011: 236-237).

Las referencias culturales se extienden más allá de Alemania y Turquía, de la misma manera que las sociopolíticas, algo que nos habla del posicionamiento internacional de la novela. La mayoría de los referentes culturales, eso sí, son literarios: Shakespeare, Baudelaire, los surrealistas franceses, Sartre, Lorca...

El hibridismo formal, por su parte, se observa tanto en el estilo general como en el uso de lengua y en la presencia de diferentes discursos. En el estilo destaca la presencia constante de figuras retóricas marcadas, especialmente en las descripciones: "Die Menschen, die hier arbeiten, sahen aus, als ob man sie aus einem kleinen Foto ausgeschnitten und in ein viel größeres Foto hereingeklebt hätte" (Özdamar, 2011: 95-96). Las comparaciones también resultan originales y líricas: "Das Regenwasser setzte sich an den fettigen Fingern als Tropfen fest, es sah aus, als ob ein Stück Butter schwitzt" (Özdamar, 2011: 96) y las percepciones sensoriales son constantes:

Der hohe Raum verstärkte die Geräusche der Maschinen oder der herunterfallenden Bleche, und durch die lauten Echos sahen die Menschen noch kleiner aus. Jeder stand allein vor seiner großen Maschine. Man hörte die lauten Geräusche in der Halle und den Regen draußen, aber nicht die Menschen (Özdamar, 2011: 96).

De una complejidad y belleza destacable es el juego de desdoblamiento que realiza para relatar las últimas horas que pasa con Jordi, el chico catalán del que se enamora en París y mediante el cual, a lo largo de varias páginas (Özdamar, 2011: 125, 132-138) pasa a narrar en tercera persona y nos transmite la confusión, los sentimientos encontrados, la experiencia simultánea como observadora y parte, en un ejercicio cercano al realismo mágico en el que lo imposible se mezcla con naturalidad en el relato de lo vital. Será la profusión de figuras retóricas que rozan el juego con lo fantástico una de las características más llamativas de la obra y que la dotan de una personalidad propia, estableciendo una diferencia con respecto a las obras alemanas e incluso europeas de autores no ectópicos. Otra característica que marca esta diferencia es, como decíamos, su uso de la lengua. El reto aquí radica en dos aspectos, en primer lugar se trata de una autora que escribe en una lengua diferente a su idioma materno y, en segundo lugar, parte de la acción y de las referencias presentes tienen lugar en un idioma diferente al alemán. Debido a ello en la novela aparecen diferentes lenguas así como traducciones entre ellas, pero también podemos observar la *latenza lingüística* de la que Chiellino habla o el proceso de desautomatización del uso de la lengua que tiene lugar en la escritura en alemán.

Las citas literarias, como pueden ser obras de Shakespeare, fragmentos de un poema de Nazim Hikmet o de Lorca, aparecen casi siempre traducidas al alemán, a excepción del poema de Baudelaire que aparece en francés (Özdamar, 2011: 136), ya que es Jordi, que no sabe alemán, el que lo recita. En el resto de ocasiones, sea el fragmento originalmente en alemán o no y, lo que es más importante, se nos diga que es dicho en turco o en alemán, aparece traducido al alemán, salvo tal vez las palabras iniciales, como al recitar unas frases de Titania, de *Sueño de una noche de verano* de Shakespeare, comenzando primero en turco – aunque traducido entre paréntesis al alemán – , idioma en el que ella se aprendió el papel, para pasar en el segundo verso al alemán (Özdamar, 2011: 12), la lengua del público al que se dirige. Además de este verso, aparecen algunas palabras clave en turco, como “tamam”, que quiere decir “vale” y que es corregido insistentemente por la intérprete turca con una suerte de condicionamiento operante (Özdamar, 2011: 17) pasando a representar la exigencia de abandonar la lengua materna para integrarse en Alemania. Otra de las palabras que aparecen en turco es traída a la novela de una manera mucho más amable, a través de una

pregunta de Jordi, con el que habla en un inglés rudimentario: “What is mon amour in Türkisch?” (Özdamar, 2011, 134), “Sevgilim” es la respuesta, término con el que comenzará el poema en inglés que el catalán le entregará en su despedida (Özdamar, 2011, 139) y que recuerda al lector el lirismo que resulta en el extranjero la sola mención de una palabra en un idioma desconocido.

La autora lleva a cabo algún juego lingüístico que el paso de un idioma a otro le permite y que no se da por hecho el lector pueda entender por sí solo, es decir, no se supone que deba saber turco, sino que se explica con detalle. El primero de ellos da título a la primera parte, “Der beleidigte Bahnhof”, literalmente la estación ofendida. El misterio no es desvelado hasta unas páginas avanzadas el libro, “Wir nannten ihn [la estación] den zerbrochenen Bahnhof. Das türkische Wort für “zerbrochen” bedeutete gleichzeitig auch “beleidigt”. So hieß er auch “der beleidigte Bahnhof” (Özdamar, 2011: 24) y así pasa la estación de estar destrozada a estar ofendida y, por lo tanto, personalizada. El segundo juego, más modesto, pasa por traducir nombres propios turcos, como Yagmur que es lluvia, ante lo cual una compañera de la residencia decide presentarse como Çamur, barro (Özdamar, 2011: 43), erigiéndose en reflejo y resultado del joven que se acaba de presentar y al que la narradora seguirá llamando por su traducción en alemán, “Regen”.

Algunos matices del alemán de los migrantes turcos también son reflejados, la autora transcribe la manera que las compañeras de la residencia y al comienzo ella misma tienen de pronunciar el nombre extranjero de las personas que conocen pero también de algunas palabras en alemán, como “Wonaym”, que sustituye a la palabra alemana para residencia “Wohnheim” y aparece naturalizado no solo en los diálogos, es decir en los fragmentos de más oralidad, sino también en las referencias de la narradora a la residencia, lo cual deja de ser así una vez que la protagonista aprende alemán. Con respecto a su propio alemán, la narradora explica algunos de los procesos que lleva a cabo con la lengua extraña, como son la reiteración de la expresión alemana para pedir disculpas, “Entschuldigung”, en cada frase, o su dificultad para traducir el verbo modal para las órdenes y obligaciones “müssen” al turco durante su tarea como intérprete:

Ein deutsches Wort war mir zu hart: müssen. Deswegen übersetzte ich „Sie müssen das und das machen“ den Arbeitern mi „Ihr werdet das und das machen“. Aber wenn der Meister mich fragte: “Haben Sie ihnen gesagt, dass sie den Hebel nur leicht ziehen müssen?“, antwortete ich ihm in Deutsch: “Ja,

ich habe ihnen gesagt, dass sie den Hebel nur leicht ziehen müssen.“ Das Türkische konnte ich von dem Wort „muss“ trennen, die deutsche Sprache nicht (Özdamar, 2011: 108).

El cuidado y detalle con el que vigila la lengua alemana llega a uno de sus puntos más álgidos cuando observa, desde una distancia prudencial, el uso que los estudiantes hacen de las palabras, lo más fundamental para ellos: “Es ging um Wörter” (Özdamar, 2011: 153). Explica como escuchan cada palabra con la máxima atención y como, al modo de los cirujanos, realizan la autopsia de todas ellas:

Alle Studenten hatten große Ohren, weil sie jedes Wort hörten und sofort, wie die Chirurgen, die Wörter sezieren. Man machte dauernd Autopsien der benutzen Wörter, dann gab es Autopsieberichte, die auch wieder Autopsien brauchten (Özdamar, 2011: 153).

Interesante resulta la comparación con los estudiantes turcos en Alemania, que hacen el mismo proceso que sus homólogos alemanes pero entre dos lenguas, igual que la autora, pudiendo establecerse un paralelismo entre el trabajo que realizan con las palabras los estudiantes y ella misma:

Wenn sie die Wörter sezieren, sah es so aus, als ob sie ein medizinisches Fachbuch in ihrer rechten Hand hielten und in der linken Hand ein Operationsmesser. Man stand um die Wörter herum und las in Deutsch, wie man sezieren, übersetzte es dann ins Türkische und probierte es aus. Sie sahen wie sehr unerfahrene Wörterchirurgen aus, die gerade Sezieren lernten. Es gab viele falsche Schnitte (Özdamar, 2011: 154).

Por lo que respecta al análisis interdiscursivo, en la novela que nos ocupa encontramos fragmentos de diferentes obras literarias pertenecientes a diversas culturas, pero la presencia de otros discursos excede lo intertextual, relacionándose el discurso que constituye la obra con otras obras de la misma autora, con otras obras de autores ectópicos de origen turco, con discursos pertenecientes a las culturas que la novela comprende, discursos sobre la migración de origen turco en Alemania y un largo etcétera. En este sentido no nos extenderemos por cuestiones de espacio, pero al menos nos gustaría llamar la atención sobre la importancia de la novela tanto en la construcción de un canon entre los autores de origen turco en Alemania que en muchas ocasiones se ha llamado intercultural como en la construcción del imaginario alemán sobre lo turco y la propuesta de un modelo de convivencia, de lo que hablaremos más adelante.

En cuanto a la presencia de otros textos, destaca la gran variedad de culturas y literaturas de origen, a menudo compartidas de manera oral: desde el relato resumiendo parte de la *Dama del perrito* de Chejov (Özdamar, 2011: 63), una crítica de *La chinaise* de Godard (Özdamar, 2011: 149-150), la narración del mito de Prometeo (Özdamar, 2011: 196), la descripción que es también análisis y dramatización del poema de Lorca (Özdamar, 2011: 220) al análisis de un fragmento de *Kuhle Wampe*, película de Brecht (Özdamar, 2011: 205). Estos textos no son momificados y repetidos en la novela, siguen vivos y son comentados, analizados, utilizados como arma o como fuente de inspiración, incluso aquellos como el fragmento del poema de Brecht perteneciente a Nanna's Lied que aparecen transcritos de manera literal.

Se hace referencia también a otro tipo de discursos, como es el caso de la descripción de la tristemente famosa fotografía de la joven alemana que sujeta la cabeza sin vida de Benno Ohnesorg (Özdamar, 2011: 163) y que otorga al espectador el placer del reconocimiento y dota al relato de un grado elevado de visualidad con la construcción de una imagen tan nítida como es esta. El género periodístico forma también parte del universo de discursos que conforman la novela, fundamentalmente por la presencia de los periódicos y de algunos de los titulares que como un eco van guiando el plano político-social del relato, pero también por el reportaje que la protagonista y un compañero de la escuela llevan a cabo sobre los campesinos hambrientos de Anatolia “Hakkâri sucht die Türkei” en el periódico del partido de los trabajadores (Özdamar, 2011: 282) y que hace referencia al pasado de la autora como periodista. Aparecen también referencias a discursos pertenecientes al género epistolar, algunas de ellas incluso nos muestran fragmentos de la carta y otras son mencionadas y descritas superficialmente, si bien funcionarían de motor de la acción cuando la policía encuentra la cartas que Kerim le enviaba a la protagonista mientras hacía el servicio militar llevando a cabo un análisis político y del ejército que les valdrá pasar unos días en la comisaría y horas de interrogatorio.

Hay un discurso que, a nuestro juicio, merece una especial atención. Se trata de un discurso oral ficcional en tanto que no corresponde a un texto real pronunciado pero que ha sido elaborado por la autora emulando la oralidad o tal vez el monólogo interior coral y a voces, enunciado en la primera persona del plural con un estilo totalmente diferente al del resto de la novela, un aparte que clama al

cielo: el discurso de las madres turcas cuyos hijos han sido asesinados, frases cortas, sin conectores y situado entre dos comillas que marcan el texto nunca dicho, pero real (Özdamar, 2011: 313-315).

Si nos detenemos en el hibridismo del género literario, *Die Brücke vom Goldenen Horn* tiene pasajes que rozan la crónica histórica o periodística, fragmentos de análisis político y de reflexión cuasi ensayística y un lirismo de la forma que llama la atención sobre sí misma, todo lo cual estira el género narrativo de la novela haciéndola navegar entre diversos géneros, explorando sus límites y confirmando, una vez más, el eclecticismo y capacidad de absorción de la novela. Sin embargo, el mayor hibridismo del que la obra hace gala es aquel que diluye la frontera entre ficción y realidad: el carácter autobiográfico de la novela ficcional, sensación apoyada por el uso de la primera persona del singular y la conjugación de los verbos en pasado.

Philippe Lejeune en *Le pacte autobiographique* (1975) describe la autobiografía como un "Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité" (Lejeune, 1975: 14) y añade que "Le sujet doit être principalement la vie individuelle, la genèse de la personnalité : mais la chronique et l'histoire sociale ou politique peuvent y avoir aussi une certaine place" (Lejeune, 1975: 15). Hasta aquí podríamos afirmar que nos encontramos ante una autobiografía puesto que el texto gira en torno a la vida individual de un personaje que, además, podemos suponer corresponde a una persona real, la propia autora. Sin embargo la clave reside en el matiz de la suposición, que no es seguridad incontestable, de manera que si atendemos a la definición del mismo teórico de novela autobiográfica nos daremos cuenta de que se ajusta más a nuestro texto:

J'appellerai ainsi tous les textes de fiction dans lesquels le lecteur peut avoir des raisons de soupçonner, à partir des ressemblances qu'il croit deviner, qu'il y a identité de l'auteur et du personnage, alors que l'auteur, lui, a choisi de nier cette identité, ou du moins de ne pas l'affirmer. [...] A la différence de l'autobiographie, il comporte des *degrés*. La "ressemblance" supposée par le lecteur peut aller d'un "air de famille" flou entre le personnage et l'auteur, jusqu'à la quasi-transparence qui fait dire que c'est lui "tout craché (Lejeune, 1975 : 25).

Así, como Lejeune indica, la única diferencia entre la autobiografía y la

novela autobiográfica es la identidad del nombre “auteur-narrateur-personnage” (Lejeune, 1975: 26), que puede establecerse de dos maneras:

1. *Implicitement*, au niveau de la liaison auteur-narrateur, à l’occasion du *pacte autobiographique* ; celui-ci peut prendre deux formes :
 - a) l’emploi de *titres* ne laissant aucun doute sur le fait que la première personne renvoie au nom de l’auteur [...]
 - b) section initiale du texte où le narrateur prend des engagements vis-à-vis du lecteur en se comportant comme s’il était l’auteur [...]
2. *De manière patente*, au niveau du nom que se donne le narrateur-personnage dans le récit lui-même, et qui est le même que celui de l’auteur sur la couverture (Lejeune, 1975: 26).

A primera vista, parece que la novela de Özdamar no lleva a cabo ninguna de estas estrategias de identificación entre la autora, la narradora y el personaje principal ya que el título no empuja al lector en esa dirección interpretativa ni el narrador nos lo indica ni el nombre del narrador-personaje es el mismo de la autora. Sin embargo, el nombre de la protagonista tampoco es diferente, sencillamente no hay en toda la novela ninguna referencia al mismo, algo que no puede ser casual y que responde a un juego de indeterminación que la autora lleva a cabo con los lectores, que de sobra saben que se trata de una reelaboración literaria de su propia vida pero que no pueden llegar a saber hasta dónde se trata de elementos biográficos ni dónde comienza la ficción, de manera que el pacto que se establece con los receptores no es autobiográfico ni ficcional, queda indeterminado en un punto intermedio como indica la siguiente tabla elaborada por Lejeune²²:

Nombre del personaje → pacto ↓	≠ nombre del autor	= 0	= nombre del autor
novelesco	Novela	Novela	
= 0	Novela	Indeterminado	Autobiografía
autobiográfico		Autobiografía	Autobiografía

A nuestro juicio y para el caso que nos ocupa, la definición del texto como híbrido da más información acerca de la obra que su calificación como indeterminada, ya que da cuenta de la presencia de elementos de ambos géneros y de la negociación constante del lector con la obra, que con más o menos acierto,

²² Traducción propia tomando como modelo la tabla que se puede encontrar en Lejeune, 1975: 28.

recibirá el texto como ficcional en algunos pasajes, como autobiográfico en otros y, en los más, como una mezcla de ambos.

Por último y antes de centrarnos en el análisis de los mecanismos metafóricos haremos referencia al público objetivo de la novela. Como hemos visto hasta ahora, la novela está escrita esencialmente para el público alemán, al que no se le suponen conocimientos de la lengua ni la cultura turcas, pero cuya curiosidad por los mismos pretende saciarse. Atendiendo a la teoría elaborada por Casanova explicada más arriba, podemos identificar la elección de la lengua pero también la explicación de las claves culturales turcas como una estrategia para llegar al espacio literario alemán y, desde aquí, al internacional, manteniendo la diferencia exótica que dota a la obra de atractivo literario y comercial, pero sin alejarse tanto que resulte incomprensible para los receptores. Por otra parte, en la novela se explica o más bien se denuncia la situación sociopolítica de Turquía, de manera tal que su lectura duele, lo cual parece responde a una intención de dar a conocer los hechos a los alemanes e incluso de establecer paralelismos con la situación de los mismos años en Alemania y en otros países a los que se hace referencia. Además, la denuncia de las condiciones en las que vivían algunos inmigrantes durante la llamada de los *Gastarbeiter*, pero también el retorno de la individualidad a los inmigrantes que dejan de ser parte alienada de una masa de migrantes sin nombre gracias a las descripciones de Özdamar sugieren un cambio de paradigma e incluso un modelo de convivencia en el que el respeto mutuo más que la integración y olvido del origen sería la guía del proceso.

4.2. Los mecanismos metafóricos en la obra.

La obra de Özdamar, desde sus relatos a los discursos de agradecimiento y novelas, es muy rica en figuras retóricas y, especialmente entre ellas, en mecanismos metafóricos que con referentes entre las culturas alemana y turca construyen un poderoso imaginario acerca de lo turco y de la migración. Además de por esta función, el empleo de las metáforas que la autora lleva a cabo destaca por su inserción en el discurso narrativo; los mecanismos metafóricos a menudo se repiten y naturalizan, sustituyendo en elemento presente en gran medida al referente y llegando a abandonarse casi por completo este segundo, en un proceso que convierte la metáfora viva en metáfora muerta y acerca la obra al realismo

mágico.

4.2.1. Códigos semántico-extensionales de ambas culturas.

A menudo las metáforas empleadas por Özdamar se ven inmersas en un contexto cultural híbrido que, como hemos explicado con anterioridad, incorpora elementos de la cultura alemana y de la turca, además de en ocasiones otros referentes europeos. De esta manera, es habitual encontrar mecanismos metafóricos cuyos elementos, presentes o ausentes, beben de un contexto, una tradición o en definitiva una cultura concreta, a menudo la turca. Sin embargo, las metáforas son accesibles sin necesidad de poseer conocimientos sobre la cultura turca, algo que la autora consigue con la sutil explicación del componente cultural y su elegante inserción en un discurso global coherente. Un ejemplo tal vez nos permita aclarar esta cuestión; se trata de un mecanismo metafórico citado más arriba: la narradora nos cuenta que poco a poco, según pasan las noches en Berlín, deja de rezar por los muertos y va olvidando sus nombres. Como decíamos, este olvido de los nombres se entiende como un olvido de su cultura, un cierto abandono que el nuevo contexto impone. Pero la comprensión completa del tropo se consigue al obtener la clave cultural que la autora se cuida de darnos con antelación:

Seitdem ich in Istanbul ein Kind war, hatte ich mir angewöhnt, jede Nacht zu den Toten zu beten. Ich sagte zuerst die Gebete auf, dann sagte ich die Namen der Toten, die ich nicht gekannt, von denen ich aber gehört hatte, auf (Özdamar, 2011: 20).

Así comprendemos que se trata de una tradición turca y familiar, incluso se desbroza algún detalle del procedimiento, ligando una información cultural de carácter general con un dato personal y, tal vez, biográfico, obteniendo el mecanismo metafórico toda su fuerza simbólica.

Ocurre lo mismo con algunas comparaciones – que podemos entender como cercanas a las metáforas, con la gran diferencia de que en este caso ambos elementos están presentes en el texto –, en las que uno de los dos elementos procede directamente de la cultura turca, como es el caso de la imagen creada a través de la descripción detallada del teatro tradicional turco, que equipara a las interacciones de las mujeres en la residencia:

Es sah aus wie die Schattenspiele im traditionellen türkischen Theater. Dort kamen Figuren auf die Bühne, jede redet in ihrem Dialekt – türkische Griechen, türkische Armenier, türkische Juden, verschiedene Türken aus verschiedenen Orten und Klassen und mit verschiedenen Dialekten –, alle verstanden sich falsch, aber redeten und spielten immer weiter, wie die Frauen im *Wonaym* (Özdamar, 2011: 27).

4.2.2. Construcción de un imaginario.

La construcción de imágenes que sirven de armazón al discurso sobre la migración que la obra ofrece se apoya principalmente en elementos-metáfora altamente simbólicos y en metáforas encadenadas que conforman alegorías sobre el desplazamiento. Se trata de conceptos que tienen una doble lectura; en primer lugar un sentido literal que corresponde a una realidad concreta con la que la protagonista interacciona y, en segundo lugar, funcionan como elementos metafóricos sustituyendo a un elemento más amplio y a menudo abstracto o difuso, conteniendo esta segunda lectura el mayor potencial evocativo y contribuyendo en mayor medida a la construcción del imaginario sobre la migración o, en alguna ocasión, sobre lo turco. A continuación nos detendremos en los principales mecanismos metafóricos de *Die Brücke vom goldenen Horn*, algunos de los cuales ya hemos mencionado a lo largo del trabajo, organizados semánticamente en la medida de lo posible.

Las aves son un elemento recurrente en la conformación del imaginario sobre la migración por su carácter nómada, pero también su regreso puntual y esperado ya cantado por Bécquer. En la novela aparecen en varias ocasiones, la primera de ellas para caracterizar a los migrantes en Alemania, destinados a ser aves pasajeras: “Wir waren wie die Vögel, die irgendwohin flogen und zu auf die Erde herunterkamen, um dann weiterzufliegen” (Özdamar, 2011: 38-39). Un ave anuncia su libertad, la mascota familiar, cada vez que sale de casa para coger el barco a las clases de teatro, a Europa: “Ich schlief in Asien und fuhr, wenn der Vogel Memisch am Morgen anfang zu singen, wieder nach Europa” (Özdamar, 2011: 214). También aparecen las aves cuando llega a la estación de trenes de Estambul después de trabajar en la fábrica de Berlín y gaviotas y palomas se posan sobre las maletas de aquellos que regresan al hogar:

Die Vögel setzten sich manchmal so lange auf ihre Koffer, als wären

sie selbst von einer langen Reise angekommen. Erst wenn die Menschen ihre Koffer wieder in die Hand nahmen, flogen sie wieder auf (Özdamar, 2011: 102).

La autora establece aquí un paralelismo tan solo insinuado entre las aves y los migrantes, ambos recién llegados de un largo viaje, ambos unidos a las maletas que acarrearán, ambos dispuestos a volar de nuevo.

La maleta es también un elemento que sugiere desplazamiento y que, mediante su contenido, une el espacio de salida y aquel de llegada, es despedida y regreso. La protagonista vuelve de Alemania con una maleta llena de Berlín:

Ich ging zu meiner Reisetasche, ihr Reißverschluss klemmte, in ihr lagen zwei Berliner Blusen, zwei Jacken, ein Rock, ein Kleid, ein Paar Stiefel, zwei Paar Schuhe, zwei Schallplatten von Kurt Weil und Bertolt Brecht und Jordis Gedicht (Özdamar, 2011: 170).

Parece claro el simbolismo que esconde el hecho de que sean los discos de Kurt Weil y Bertolt Brecht parte fundamental del equipaje que trae de Alemania, como lo es la influencia sobre todo de Brecht, que la acompañará siempre, pero también los secretos que la maleta encierra en forma de carta o la importancia de la ropa que le traerá recuerdos de las experiencias vividas y que, a través de sus arrugas habla del viaje entre Berlín y Estambul: “Ich legte sie über das Sofa und schaute mir die vielen Falten an: Zwischen Istanbul und Berlin lagen drei Tage und drei Nächte” (Özdamar, 2011: 170).

Las cartas son otro elemento recurrente en el imaginario de la migración, poniendo en contacto a desplazados y familia, constituyendo un fragmento del hogar en el nuevo contexto. En la novela cartas como la de Jordi, pero también las de Kerim son distancia, aunque será la carta de su padre, “Meine Tochter, deine Mutter ist krank. Komm schnell zurück nach Istanbul” (Özdamar, 2011: 163) la que pondrá en violento contacto los dos *topoi* y hará regresar a la protagonista. Otro medio de comunicación entre ambos espacios es el teléfono, al cual la autora presta notable atención. Ni si quiera es necesario realizar una llamada, la simple presencia de una cabina de teléfono recuerda a la joven a su familia, lo cual es expresado mediante una hipérbole metafórica según la que la protagonista y algunas de sus compañeras de residencia hacen ruido al pasar delante de la cabina de teléfono “damit unsere Eltern uns in Istanbul hören konnten” (Özdamar, 2011:

53), pasando a ser el recuerdo de la familia la sensación de que pueden escuchar sus pasos. Una sensación similar tienen en la estación abandonada, u ofendida, donde van a llorar y a llamar a sus madres después de haber dejado de ir a la asociación de trabajadores influidas por su reprobación imaginada, sintiendo el aliento de sus padres en la nuca. Una llamada telefónica resulta la clave de acceso a una nueva realidad, la llamada de la protagonista a Atamán para decirle que habla alemán; pero también, igual que las cartas, es una manera de llegar a los familiares que dejaron atrás, como en el caso de aquellos que quedaron en Grecia cuando la directora de la residencia tuvo que abandonar el país. La narradora confiere además una serie de cualidades al teléfono, gracias al cual puede hablar con mayor seguridad con su madre “Ich merkte, dass ich am Telefon mit meiner Mutter leichter sprechen konnte als zu Hause. Das Telefon stand auf der Strasse, und die Strasse gab mir Mut” (Özdamar, 2011: 187), pero que también daba permiso a la joven para salir de casa sin dar más explicaciones cuando se encontraba en su casa familiar (Özdamar, 2011: 241).

Capítulo aparte merecen los espacios de tránsito, tanto medios de transporte y estaciones como residencias de paso, que conforman el universo del migrante, del desplazado, excediendo lo meramente geográfico o espacial. Comenzamos por el tren que, más allá de llevar a la protagonista del punto A al punto B, provoca un cambio de *tópos* y de paradigma, deja atrás parte de la tradición, la familia e incluso la opresión en una suerte de liberación y abre una oportunidad de desarrollo personal en el nuevo *tópos*, aunque ese dejar atrás también puede resultar doloroso, el trayecto puede ser duro y la nueva realidad también. El tren une y a la vez separa dos mundos y tiene algo de ambos. Será este el medio de transporte en el que la protagonista irá y vendrá de Berlín o en el que hará su escapada a París. Siempre acompañada de trabajadores turcos que vuelven a casa o que van a trabajar a una fábrica, su maleta llena de experiencias o el ganso de navidad que recibió cuando acabó su trabajo como *Gastarbeiterin*. Las conversaciones giran en torno al trabajo en Alemania y el hogar en Turquía y se respira cierto compañerismo, es en cierto modo un espacio amable, habitado por iguales, pero en el que las horas pesan y a la llegada apenas responden las piernas. Esta parte negativa es también puesta de relieve en el reflejo de la decadencia de las estaciones, presente en la descripción de las horas que pasa en Hanover, en la que se cruza con peculiares viajeros y las historias turbias se entrecruzan con mendigos

que duermen en el suelo y monjas severas que facilitan una cama sucia en la que pasar la noche (Özdamar, 2011: 140-144). También en tren tendrá lugar la huida final de la joven turca, escapando de la violencia que inundaba las calles de Turquía, y desde cuya ventana se despedirá del símbolo de Estambul, el Puente del Cuerno de Oro, las gaviotas de nuevo presentes, viajeras igual que ella:

Der Zug nach Berlin fuhr ab, ich aus dem Fenster weiter die Brücke vom Goldenen Horn. Ein paar Schiffe zogen die Brückenteile hinter sich her, und die Möwen flogen hinterher und schrien, und der Zug schrie auch, lange, und fuhr an den Istanbuler Häusern vorbei (Özdamar, 2011: 318)

Las residencias para trabajadoras extranjeras son uno de los espacios en los que más tiempo pasa la protagonista, lugar en el que vive en su primera estancia en Berlín y en el que también trabaja como intérprete, pasando a ser un referente protector, en su segunda estancia. Nunca deja de ser un hogar temporal, de paso, en el que conviven personas a priori extrañas y en el que los conflictos por la convivencia y la diferente concepción de la tradición abundan. De manera que la residencia es un espacio de conflicto, pero también un refugio, en el que las figuras protectoras cuidan y aportan conocimientos a la protagonista. De hecho, cuando decide dejar la residencia junto a su compañera Engel, en apenas unas horas se encuentran totalmente desvalidas, solas y perdidas, regresando a tiempo para los preparativos de la mañana antes de ir a la fábrica con el resto de sus compañeras, aunque por otra parte la narradora afirma que “Berlin begann erst, wenn man aus dem Wonaym herausging” (Özdamar, 2011: 61). Sin embargo, al principio se reduce su mundo a la fábrica, la residencia y el trayecto entre ambas, enormemente limitado, algo que comienza a cambiar en el momento que deciden encender la televisión, como una pequeña ventana al mundo, una vez ya establecidas:

Die ersten Wochen lebten wir zwischen Wonaymtür, Hertietür, Bustür, Radiolampenfabriktür, Fabriktoiletentür, Wonaymzimmertisch und Fabrikgrüneisentisch. Nachdem alle Frauen bei Hertie die Sachen, die sie suchten, finden konnten und Brot sagen gelernt hatten, nachdem sie sich den richtigen Name ihrer Haltstelle gemerkt hatten – zuerst hatten sie sich als Namen der Haltstelle „Haltstelle“ notiert –, machten die Frauen eines Tages den Fernseher in Wonaymsalon an (Özdamar, 2011: 27).

Dentro de la residencia existe poca privacidad, lo cual desdibuja la individualidad de cada una, pero también aumenta la sensación de colectivo. Por otra parte, algunas puertas permanecen abiertas, como la del director de la primera

residencia, que no solo muestra así su disponibilidad, sino que les ofrece libros y el conocimiento del alemán: “Mit dem kommunistischen Heimleiter finge ein anderes Leben an” (Özdamar, 2011: 35). La segunda residencia es descrita con más detalle, en la que el tipo de residentes se divide según sean mujeres solteras o matrimonios, cada uno en su piso correspondiente, si bien como ya hemos visto ello no evita la subida furtiva de alguno de los turcos casados para asustar u observar a las muchachas:

Das Wohnheim hatte sechs Etagen, in der vierten, fünften und sechsten wohnten die türkischen Frauen, die erste zweite und dritte Etage standen leer. Wenn auf der Schnellstraße die Autos vorbeifuhren, klapperten in der ersten drei Etagen die Fenster viel lauter als in der vierten, fünften und sechsten Etage. Das Fabrikdirektorium kündigte an, dass in diese leeren Etagen bald türkische Ehepaare einziehen würden (Özdamar, 2011:106-107).

Los elementos más importantes en las partes de la novela que transcurren en Turquía son, sin duda, el Puente del Cuerno de Oro, entre las dos partes europeas de Estambul, y los barcos que unen el Estambul occidental y el oriental sobre el mar Mármara. Se trata, una vez más, de espacios de unión pero también de separación, que comunican y alejan. El Puente del Cuerno de Oro reflejado en la novela – hoy en día son cuatro los puentes que unen las dos zonas europeas de Turquía – es un lugar de paso, símbolo de la ciudad de Turquía que la protagonista cruza cuando es desplazada de la comisaría en un instante de libertad, el mismo que ve al marcharse en tren y que merece una de las descripciones más largas y hermosas de la novela, de la que solo mostraremos un fragmento:

Ich lief in Richtung der Brücke vom Goldenen Horn, die die beiden europäischen Teile von Istanbul verbindet. Die Männer kratzten sich wie früher auf den Straßen zwischen den Beinen. Die vielen Schiffe neben der Brücke leuchteten in der Sonne. Die langen Schatten der Menschen, die über die Brücke vom Goldenen Horn liefen, fielen von beiden Seiten der Brücke auf die Schiffe und liefen an deren weißen Körpern entlang. Manchmal fiel auch der Schatten eines Straßenhundes oder eines Esels dorthin, schwarz auf weiß. Nach dem letzten Schiff fielen die Schatten der Menschen und Tiere ins Meer und liefen dort weiter. Über diese Schatten flogen die Möwen mit ihren weißen Flügeln, auch ihre Schatten fielen aufs Wasser, und ihre Schreie mischten sich mit der Sirenen der Schiffe und den Schreien der Straßenverkäufer. Als ich auf der Brücke entlanglief, kam es mir vor, als müsste ich mit meinen Händen die Luft vor mir herschieben. Alles bewegte sich sehr langsam, wie in einem zu stark belichteten, alten Slow-motion-Film [...] (Özdamar, 2011:180-181).

En esta reconstrucción del ambiente al rededor del famoso puente los sonidos se mezclan, de la misma manera que las sombras: personas, perros callejeros, burros y gaviotas se equiparan, no son más que animales de paso, parte del decorado marítimo cuyas sombras se desbordan del puente y se proyectan sobre los barcos, también de paso. Los movimientos son lentos y la sensación fílmica de irrealidad se apodera una vez más de la narradora, uniendo a la sensación de movimiento y desarraigo causada en el lector, un cierto alejamiento. Además, el retrato que acabamos de leer aporta datos sensoriales y nuevos elementos a la imagen de Turquía que la novela va conformando a lo largo de sus páginas.

El Marmara separa, sin embargo, dos partes claramente diferenciadas de Estambul y de Turquía, la europea y la oriental, unidas por grandes barcos que llevan cada día a cientos de pasajeros de una orilla a otra. Para la protagonista, una y otra parte de Estambul son dos mundos muy diferentes, casi como lo son Alemania y Turquía o como desarrollará en su siguiente novela, las dos partes de Berlín. La parte occidental será donde reciba clases de teatro, donde pase la noche con diferentes hombres y donde presencie debates políticos cigarro tras cigarro hasta perder el último barco, en oposición a la casa familiar de la parte oriental de Estambul, que se ha convertido en algo parecido a un hotel, con normas y por el que pasa casi de puntillas:

Tagsüber ging ich zur europäischen Seite zur Schauspielschule, dann zur Cinemathek, dann zum Restaurant "Kapitän", und dann kam ich zurück zur asiatischen Seite von Istanbul zu meinem Elternhaus wie in ein Hotel. Ich schlief in Asien und fuhr, wenn der Vogel Memisch am Morgen anfang zu singen, wieder nach Europa (Özdamar, 2011: 214).

El puerto es así una puerta a la libertad – también es allí donde queda con Hüseyin para que la lleve por primera vez a la escuela de arte dramático – y al comienzo de su futuro: la inmersión en el mundo del teatro y la introducción en la política, viaje hacia la emancipación. Una vez que el mar se encuentra entre ella y su familia, se siente, como veremos en el siguiente fragmento, libre. En este extracto además, busca una semejanza entre el protagonista del cuento y ella misma, quedando los padres como ogros que quieren devorarla, en una suerte de comparación hiperbólica con elementos metafóricos:

Zwischen Asien und Europa gab es damals, 1967, noch keine Brücke.

Das Meer trennte die beiden Seiten, und wenn ich das Wasser zwischen meinen Eltern hatte, fühlte ich mich frei. In einer Märchen warf ein junger Mann einen Spiegel hinter sich, die Riesen, die ihn fressen wollten, waren hinter ihm her, aber der Spiegel wurde zu einem großen Meer, und die Riesen blieben auf der anderen Seite des Ufers (Özdamar, 2011: 215).

El uso de los epítetos y seudónimos para caracterizar a los personajes de la novela es prolijo. Todos ellos aluden a características esenciales al personaje por un motivo u otro. En alguna ocasión se opera una sinécdoque y una característica concreta pasa a designar al personaje en su totalidad, como el socialista cojo, el joven esquizofrénico o Pierna de madera – *Holzbein* –, o una metonimia, en el caso del “Brecht-Lehrer” de la escuela de arte dramático. En ocasiones es una metáfora la que lleva a la narradora a elegir un seudónimo, como en el caso del joven al que decide llamar lechuza – “Eule” – por sus rasgos faciales. A veces es una propiedad del personaje que bautiza a la persona evocada la que se traslada al seudónimo, el caso de la dulzura con la que el director de la residencia trata a sus “Zucker” o “Zuckerpuppe”, algo que lleva a dividir a las que se alojan en la residencia entre aquellas que se llaman “azúcar” entre sí y aquellas que no, pasando a designar el término una subclase concreta de las turcas, aquellas más cercanas al director, jóvenes que salen de su encierro casi monacal y conocen a otras personas y otros ambientes. Tampoco debemos olvidar las traducciones al alemán de los nombres turcos con significado concreto que sustituirán al original. Todos estos mecanismos destacan algunas características o relaciones de los personajes a los que se refiere y, lejos de lo que pueda parecer a priori, rara vez sirven para alienar o despersonalizar al sujeto referido, siendo normalmente una muestra de familiaridad y ternura y solo en ocasiones contadas una estrategia de alejamiento. La gran excepción viene por las declaraciones de un senador de Berlín que, refiriéndose a los jóvenes que se manifiestan en las calles, afirma con desprecio: “Je enger der Hühnerhof – um so wilder flattern die Hühner” (Özdamar, 2011: 151). Así, la protagonista continúa la metáfora con ironía e indignación: “Für den Berliner Senat waren die Studenten Hühner. Berlin ein Hühnerstall. Die Politiker waren Hühnerstallbesitzer, und die Polizei rupfte den Hühner die Federn” (Özdamar, 2011: 151). Desde ese momento la narradora se reapropia del mote despectivo y habla de los estudiantes como gallinas, incluso enuncia el programa de emergencia del senado contra los estudiantes sustituyendo su mención por la de gallinas (Özdamar, 2011: 152-153), con un matiz cariñoso, compasivo e irónico.

Por otra parte, no es casual que la narradora evite los nombres propios con muy pocas excepciones; Jordi, su amor catalán, consigue un nombre propio en la despedida, nombre con el que recordarle e invocarle en la distancia; además de él algunos personajes como Heidi y Bodo, Hüseyin o Atamán. Esta supresión deliberada de los nombres propios, incluido el de la protagonista y narradora, esconde la autobiografía bajo una pátina de ficción, mantiene el misterio y la incertidumbre y no nos permite confirmar ni descartar la identidad entre la autora y la narradora, ni mucho menos adivinar el grado de identidad existente.

4.2.3. Función de los mecanismos metafóricos.

Los mecanismos metafóricos, tan abundantes en la novela, tienen varios efectos o, si queremos introducir el elemento intencional, funciones. En primer lugar, como es evidente, el uso de tropos embellece el texto, le aporta literariedad y llama la atención sobre sí mismo, aumentando su grado de lirismo y operando un proceso de desautomatización en los lectores. Además, la introducción del elemento fantástico, casi mágico, a través de la metáfora repetida y naturalizada, permite, excediendo la autorrepresentación, una reinención de la autora a través de su protagonista así como de ciertas situaciones retratadas, en una suerte de proyección ficcional. Por otra parte, ya hemos mencionado la capacidad de construir un imaginario, en este caso tanto respecto a la migración como sobre lo turco, contribuyendo a la concepción de ambos que tiene la sociedad a la que el texto se dirige, es decir la alemana y en un sentido más amplio la europea. Sin embargo, esta construcción deja un espacio de intervención mayor a los lectores que la del lenguaje no figurado cuya relación con el referente es más directa, permitiendo ligeros desplazamientos semánticos en la conformación conceptual. Pero la libertad asociada a la reconstrucción del mecanismo metafórico en su lectura no resta fuerza a la crítica social que lleva a cabo a través del retrato de la realidad migratoria en sus aspectos más duros, ni a la propuesta de modelo que sus imágenes evocan, en la que se atiende a la individualidad e historia personal de cada migrante y se toma consciencia de su situación desde el nuevo *tópos*, pero también en la que el compañerismo y la solidaridad son piezas fundamentales, tanto por parte del resto de migrantes como por los naturales del país de llegada.

5. CONCLUSIÓN.

A lo largo del presente trabajo hemos podido comprobar cómo el aparato teórico desarrollado a partir del concepto de la literatura ectópica y el estudio de la metáfora cultural en el marco de la Retórica cultural es aplicable al estudio de una autora y de una obra ectópica, recogiendo a su vez elementos de gran utilidad pertenecientes a otras teorías, como es la *latenza lingüística* de Chiellino que nos permite analizar determinados aspectos del uso de la lengua por parte de los autores desplazados, o los conceptos propuestos por Casanova necesarios para situar la obra de una autora de estas características en el contexto literario global o República Mundial de las Letras.

Por otra parte, ni todas las categorías y aspectos desarrollados en el apartado teórico son aplicables al estudio de cada obra ectópica, ni los elementos teóricos se agotan aquí; un posterior desarrollo del sistema así como su utilización para el análisis de otras obras ectópicas permitirá sin duda su mejora y enriquecimiento. La ampliación teórica será especialmente necesaria por lo que respecta a la metáfora cultural, si bien creemos demostrada su importancia en el análisis ectópico, tanto por la conexión que produce y a la vez requiere entre autor, lector y contexto a través del texto, como por la conformación del imaginario y la denuncia de determinadas realidades que permite, tarea a la que contribuye el desarrollo temático de la novela.

Así mismo, nos parece necesario poner de relieve la importancia de la presencia del contexto en el que tiene lugar la génesis de la obra, así como la biografía del autor o autora en lo que respecta al desplazamiento, sin caer en el biografismo que tanto preocupa en algunos sectores de la posmodernidad, y al menos un conocimiento general de la literatura ectópica que se ha escrito por aquellos que comparten *topoi*, pues sin todo ello el análisis de la obra permanecerá en la superficie del texto. Queda pendiente para una ampliación del estudio la inclusión de unas nociones con respecto a la forma y temática tradicionales y actuales en la literatura escrita en el *tópos* de origen de la autora estudiada, en este caso la literatura turca, con la que el estudio del hibridismo formal y la aplicación de los conceptos de Casanova se verían enormemente enriquecidos

6. BIBLIOGRAFÍA.

- Albaladejo, T. (1990): "Semántica extensional e intensionalización literaria: el texto narrativo", en *Epos*, VI: 303-314.
- Albaladejo, T. (1993): *Retórica*, Madrid, Síntesis.
- Albaladejo, T. (2004): "Elementos de la lengua literaria de la Edad de Oro: metáfora y alegoría como mecanismos de traslación", en *Edad de Oro* Vol. XXIII: 33-39.
- Albaladejo, T. (2005): "Retórica, comunicación, interdiscursividad", en *Revista de Investigación Lingüística*, 8: 7-33.
- Albaladejo, T. (2007): *Ectopic Literature, Working papers of the Research Group C[PyR] Communication, Poetics and Rhetoric*, 3, Octubre 2007, Universidad Autónoma de Madrid.
- Albaladejo, T. (2008a): "Poética, literatura comparada y análisis interdiscursivo", en *Acta Poetica*, 28, 2: 247-275.
- Albaladejo, T. (2008b): "Textualidad y comunicación: persistencia y renovación del sistema retórico (La rhetorica recepta como base de la retórica moderna)", en *Rhêtorikê: revista digital de retórica*, nº0.
- Albaladejo, T. (2011): "Sobre la literatura ectópica", en A. Bieniec, S. Lengl, S. Okou, N. Shchylebska (Eds.), *Rem tene, verba sequentur! Gelebte Interkulturalität. Festschrift zum 65. Geburtstag des Wissenschaftlers und Dichters Carmine/Gino Chiellino*, Dresden, Thelem: 141-153.
- Albaladejo, T. (2014): "Sobre la metáfora viva de Paul Ricoeur", en Macedo, A. G., Mendes de Sousa, C. & Moura, V. (eds.) (2014): *As Humanidades e as Ciências. Disjunções e Confluências*, Secção Centenário do Nascimento de Paul Ricoeur, Braga, Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho - Edições Húmus: 599-610.
- Albaladejo, T. (2015): "Rhetoric as Knowledge", en *Notandum*, nº38, Porto, CEMOrOC-Feusp / IJI-Univ. do Porto: 15-20.

- Alfaro, M., García, Y., Mangada, B., Pérez, A., Ruiz, A. (2007): *Más allá de la frontera: cinco voces para Europa*, Madrid, Calambur.
- Alfaro, M., García, Y., Mangada, B. (2013): *Paseos literarios por la Europa Intercultural*, Madrid, Calambur.
- Arduini, S. (ed.) (2007): *Metaphors*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura.
- Arduini, S. (2007) : “Metaphors Concepts Cognition”, en Arduini (ed.) (2007): 7-16.
- Bhabha, H. (2002): “El mimetismo y el hombre”, en Bhabha, H. (2002): *El lugar de la cultura*, trad. de César Aira, Buenos Aires, Manantial: 111-119.
- Bieniec, A., Lengl, S., Okou, S., Shchylebska, N. (eds.) (2011): *Rem tene, verba sequentur! Gelebte Interkulturalität. Festschrift zum 65. Geburtstag des Wissenschaftlers und Dichters Carmine/Gino Chiellino*, Dresden: Thelem.
- Bottiroli, G. (2007): “Metaphors and Modal Mixtures”, en Arduini (ed.) (2007): 17-42.
- Casanova, P. (2001): *La República Mundial de las Letras*, trad. de Jaime Zulaika Goicoechea, Barcelona, Anagrama.
- Chiellino, C. (2001): *Parole Erranti. Emigrazione, letteratura e interculturalità. Saggi 1995-2000*, Iserna, Cosmo Iannone Editore.
- Chiellino, C. (Ed.) (2007): *Interkulturelle Literatur in Deutschland. Ein Handbuch*, Stuttgart, Metzler.
- Chiellino, C. y Shchylevska, N. (eds.) (2015): *Bewegte Sprache. Vom ‚Gastarbeiterdeutsch‘ zum interkulturellen Schreiben*, Dresden, Thelem.
- Chiellino, C. (2014): “‘Gastarbeiterdeutsch’ als solidarische Sprache für die Einwanderer und für eine interkulturelle Literatur in deutscher Sprache?”, en Chiellino, C. y Shchylevska, N. (eds.) (2014): *Bewegte Sprache. Vom ‚Gastarbeiterdeutsch‘ zum interkulturellen Schreiben*, Dresden, Thelem: 27-53.
- Conte, D. (2010): “Espacios discursivos de la inmigración”, en Iglesias, M. (ed.) (2010): *Imágenes del otro. Identidad e inmigración en la literatura y el cine*, Madrid, Biblioteca Nueva: 33-62.

- García Fernández, M.S. (2007): *La literatura del discurso multicultural: escritores turco-alemanes* [Tesis de doctorado]. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Filología, Departamento de Filología Alemana.
- Hellín, L. (2015): “Literatura ectópica: Party im Blitz de Elias Canetti” en *Tonos Digital*, nº 28. En <http://hdl.handle.net/10201/42927>. Fecha de último acceso 10.05.2015.
- Homberg, J. y Wiedemann, E. (2012): *Wegbeschreibungen. Ein Interview mit Emine Sevgi Özdamar*, Potsdam, Audiovisuelles Zentrum (AVZ) der Universität Potsdam. En <https://vimeo.com/60297410>. Fecha de último acceso 1.05.2015.
- Kunz, M. (2003): *Juan Goytisolo: Metáforas de la migración*, Madrid, Verbum.
- Lejeune, P. (1975): *Le pacte autobiographique*, Paris, Editions du Seuil.
- Luarsabishvili, V. (2012): “Literatura Ectópica y Literatura de Exilio: Apuntes Teóricos” en *Castilla. Estudios de Literatura*, 4: 19-38.
- Özdamar, E. S. (2005): *Der Hof im Spiegel*, Köln, Verlag Kiepenheuer & Witsch.
- Özdamar, E. S. (2008): *Seltsame Sterne starren zur Erde*, Köln, Verlag Kiepenheuer & Witsch. Existe traducción española: Özdamar, E. S., *Extrañas estrellas*, traducción de Miguel Sáenz, Madrid, Alfaguara, 2005.
- Özdamar, E. S. (2011): *Die Brücke von Goldenen Horn*, Köln, Verlag Kiepenheuer & Witsch. Existe traducción española: Özdamar, E. S., *El puente del Cuerno de Oro*, traducción de Miguel Sáenz, Madrid, Alfaguara, 2000.
- Özdamar, E. S. (2013): *Das Leben ist eine Karawanserei / hat zwei Türen / aus einer kam ich rein / aus der anderen ging ich raus*, Köln, Verlag Kiepenheuer & Witsch. Existe traducción española: Özdamar, E. S., *La vida es un caravasar*, traducción de Miguel Sáenz, Madrid, Alfaguara, 1994.
- Ponzio, A. (2007): “Metaphor and Poetic Logic in Vico”, en Arduini (ed.) (2007): 55-80.
- Prandi, M. (2007): “Conceptual Conflict and Metaphor: Against Literal Meaning”, en

Arduini (ed.) (2007): 81-117.

Rösch, H. (1992): *Migrationsliteratur mi interkulturellen Kontext: Eine didaktische Studie zur Literatur von Aras Ören, Aysel Özakin, Franco Biondi und Rafik Schami*. Frankfurt a. M., Verlag für Interkulturelle Kommunikation (Interdisziplinäre Studien zum Verhältnis von Migrationen, Ethnizität und gesellschaftliche Multikulturalität).

Ruiz, A. (2003): "Literatura intercultural frente a canon nacional en Alemania. Pautas para la resolución de un conflicto" en *Revista de filología alemana*, 11: 27-48. En <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1037199>. Fecha de último acceso 1.05.2015.

Ruiz, A. (2015): "Wie verhält sich eine interkulturelle Sprache? Eine Fallstudie am Beispiel der Werke José F. A. Olivers", en Chiellino, C. y Shchyhlevska, N. (eds.) (2015): *Bewegte Sprache. Vom ‚Gastarbeiterdeutsch‘ zum interkulturellen Schreiben*, Dresden, Thelem: 54-87.

Said, E. (2003): *Fuera de lugar*, trad. de Xavier Calvo, Barcelona, DeBolsillo.

Shchyhlevska, N. (2011): "Visum als Motiv in der Exil- und Migranteliteratur", en A. Bieniec, S. Lengl, S. Okou, N. Shchyhlevska (eds.) (2011): *Rem tene, verba sequentur! Gelebte Interkulturalität*. Festschrift zum 65. Geburtstag des Wissenschaftlers und Dichters Carmine/Gino Chiellino, Dresden, Thelem: 141-153.

Stone, N. (2012): *Breve historia de Turquía*, trad. de Francisco García Lorenzana, Barcelona, Ariel.

<http://www.bosch-stiftung.de/content/language1/html/4595.asp>. Fecha de último acceso 1.05.2015.

<http://www.kuenstlerinnenpreis.nrw.de/oezdamar/oezdamar.html>. Fecha de último acceso 1.05.2015.

