

ESCRIBIR [EN] LOS MÁRGENES: LA LITERATURA SUDAFRICANA Y LA REPRESENTACIÓN INTELECTUAL DE NADINE GORDIMER Y J. M. COETZEE

XIMENA PICALLO VISCONTI

El Colegio de México

Fronteras y desplazamiento

Es en la lengua donde el límite se vuelve nítido. Y es la literatura una de sus manifestaciones discursivas sujeta a múltiples ataduras. Pero, el texto no es una unidad discursiva estática e idealizada sino un campo dinámico de tensiones, intereses y contradicciones; es decir, un espacio polifónico que representa a la sociedad que lo produce. La literatura sudafricana de la que me ocupo en este ensayo debe, pues, ser entendida como un ensamble de voces y textos. Esta literatura se halla escrita tanto en las consideradas lenguas africanas como en aquellas lenguas de origen europeo que son utilizadas en el presente.¹ Este amplio espectro lingüístico se expresa en un diverso *corpus* literario y, por lo tanto, constituye un campo más que interesante para pensar temas como las fronteras, los límites, la identidad y la nación, sus construcciones y representaciones.

Muchos son los escritores que eligen expresarse en inglés, francés o portugués sin que esto signifique una posición eurocéntrica de pensarse como una extensión de la literatura europea, ya que el lenguaje no es suficiente para definir una literatura, como tampoco deben serlo el color de la piel o las tradiciones culturales y literarias que conformen a los escritores. De acuerdo

¹ A saber: isiNdebele, seSotho sa Leboa, seSotho, isiSwati, xitsonga, setswana, tshivenda, isiXhosa, isiZulu, afrikaans e inglés. Estas once lenguas son idiomas oficiales actualmente en Sudáfrica ya que la nueva Constitución establece que el lenguaje es uno de los derechos fundamentales y que ninguna persona podrá ser discriminada directa o indirectamente por su idioma.

con esta línea de pensamiento, hablar de una única entidad identificable como literatura sudafricana se torna aún prematuro y hasta podríamos pensar que innecesario y meramente clasificatorio. Más aún, este simple intento de nombrar lo que creemos tiene particularidades comunes y permanentes nos llevaría a ser productores de otro de los tantos discursos hegemónicos que bajo una superficie de orden y “representatividad” ahogan la diversidad.

Las discusiones en relación con la definición y marcación de la literatura sudafricana son vastas en los ensayos críticos de estos últimos años.² Discusiones que trascienden el ámbito del discurso literario para referirse a procesos históricos particulares y a prácticas políticas, sociales y culturales que se relacionan con la construcción de una identidad representativa y “originaria” que intenta legitimar y consolidar un discurso nacional. Por lo tanto, una de las principales problemáticas en torno a esta temática tiene que ver con la definición y los márgenes de la *entidad* nombrada como literatura sudafricana y sus implicaciones políticas en la sociedad del *post-apartheid*. Problemática que, sin duda, se encuentra atravesada por tópicos como la producción de textos, las poéticas dominantes y las hegemonías literarias pero también por los procesos políticos e históricos que le dan sentido y la construyen, en definitiva por el imaginario cultural, político y social legitimado en un momento en particular y por una producción literaria específica. La literatura sudafricana, pues, conduce inevitablemente a una serie de cuestionamientos que más que ser respondidos necesitan ser repensados. Cuestionamientos que necesariamente articulan los problemas principales de críticos y teóricos contemporáneos: identificar qué constituye la literatura sudafricana. Existen tres obras claves para estos estudios, que se tornan fundamentales al momento de pensar los márgenes en los cuales se perfilan, es decir, centrales para en-

² Véanse al respecto Rosemary Jolly, “Rehearsals of Liberation: Contemporary Postcolonial Discourse and the New South Africa”, *Publications of the Modern Language Association of America*, 110 (1), Nueva York, 1995; Stephen Gray, *Southern African Literature: An Introduction*, Ciudad del Cabo, Printpak, 1979, y André Lefevere, “Interfase: Some Thoughts on the Historiography of African Literature Written in English”, *The History and Historiography of Commonwealth Literature*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1983.

tender estas discusiones y el proceso de reconocimiento que fue necesario en dichos estudios, a saber: la obra de Manfred Nathan, *South African Literature* de 1925 que trabaja el tema de lo que es *de* Sudáfrica o se encuentra *en* Sudáfrica. En realidad esta obra se centra en el tema de la identidad, sus fronteras y representaciones pero sobre la asunción de que toda la literatura producida en Sudáfrica está en inglés u holandés. La escritura negra en inglés o aún en lenguas “nativas” fue ignorada, aun como una posibilidad. En segundo lugar, la obra de Stephen Gray, *Southern African Literature* de 1979, en la que se incluye una amplia geografía literaria (toma por ejemplo Zimbabwe), y en la que, por otro lado, aparece un capítulo sobre “La emergencia del inglés negro”. Esta obra reconoce a los escritores negros de expresión inglesa que fueron expelidos por la diáspora internacional pero, sobre todo, se centra en la escritura sudafricana en inglés; y por último, la obra de Albert Gérard, *Four African Literatures* de 1971, éste es el primer estudio de su clase, en el que se considera que la escritura xhosa, sotho y zulú de Sudáfrica padeció el control gubernamental y misionero. A su vez, distingue que tanto ingleses como holandeses-afrikaans tienen, también, lazos transoceánicos de tradición cultural inglesa que atraviesan sus creaciones y que muchas veces han dificultado el desarrollo de expresiones independientes.

Ante tal proceso polifónico podemos establecer que una de sus tantas voces es aquella que se expresa como literatura sudafricana en inglés. Ésta comenzó por los años 1820, con los asentamientos ingleses y el uso de esta lengua en la región de manera oficial. Los inicios de la literatura en inglés se relacionaron con las tendencias literarias románticas, el tema de las fronteras y el realismo trágico. La primera literatura escrita en inglés se originó en las escuelas de misioneros e institutos de capacitación hacia fines del siglo XIX. Entre las dos guerras mundiales esta literatura se desarrolló desde el escapismo romántico hacia un género de toma de conciencia en el que intentaba retratar un mundo dividido. Tras la masacre de Shaperville en 1960 y los levantamientos de Soweto en 1976 surge la que se considera como literatura de resistencia. Esta literatura ha surgido, en parte, como producto de una cultura importada, conscientemente liberal, pero orientada hacia un origen temprano

previctoriano, que estaba representando no sólo elecciones estéticas sino también políticas. Esta tradición literaria es blanco de varios ataques que tienen que ver con sus vertientes occidentales y por lo tanto es considerada como extensión del orden colonial. Barbara Masekela, por ejemplo, activista política y ex exiliada, sostiene que este tipo de tradiciones literarias han empobrecido y subsumido en el silencio a las voces “locales” y considera que las artes necesitan redefinirse como portadoras de los valores de la comunidad, oponiéndose a la visión opresiva y patriarcal de la cultura implícita de los grupos gobernantes blancos. Sostiene, también, que la cultura basada en el inglés y el afrikaans fue “una parte válida de la amplia y rica tapicería de la cultura sudafricana —pero sólo una parte— no el centro alrededor del cual gira el amplio universo cultural”. Por ello establece que en lugar de tomar como guía al modelo europeo de la “alta cultura”, es necesario construir “una estética particularmente sudafricana”.³

La pregunta se torna inevitable, y tiene que ver con la llamada “esencialidad” sudafricana. ¿Qué significa entonces una estética particularmente sudafricana? La perspectiva de Masekela es un tema familiar y recurrente, ya que evoca el enfrentamiento entre centro y periferia, y demanda una más clara y *auténtica* cultura nacional. De acuerdo con Masekela, la cultura de la comunidad angloparlante ha sido la más exclusiva y por lo tanto opresora de otras manifestaciones culturales. Para ella el problema se origina en que la voz de la bien financiada “elite cultural” es a menudo asumida como única y confluyente; representante de todos los grupos culturales, simplemente porque “ésta es la única que todos han oído”. El punto se mantiene: hay muchas diferentes voces —varias de ellas nuevas— que conforman las expresiones literarias sudafricanas, no sólo de expresión inglesa, y que demuestran su multifacetismo. Y, por lo tanto, el conflicto también continúa, ya que las representaciones propuestas desde diferentes ángulos tienden a construirse bajo supuestos de exclusión para legitimarse en un discurso único y monolítico que conforme la “esencialidad sudafricana”.

³ Barbara Masekela, “We are not returning empty-handed”, *Die Suid-Afrikaan*, 28, agosto 1990, pp. 38-40.

Silencio y *apartheid*

Las políticas represivas y autoritarias impuestas por el sistema del *apartheid*⁴ indudablemente afectaron y condicionaron la producción literaria de esos años, fundamentalmente en lo referente a la postura política que los intelectuales tomaban ante este proceso histórico, pero también en lo que respecta a las políticas literarias y sus procedimientos. El *apartheid* se conformó sobre la conciencia histórica silenciada por el poder establecido y se erigió como discurso dominante que no sólo acallaba otras voces sino que también se ubicaba en un espacio inaccesible a ellas. La política del silencio, entonces, afectó de diferentes maneras a los escritores que producían en este contexto histórico, especialmente a aquéllos para quienes la escritura era un *arma* contra el urgente enfrentamiento político e ideológico. Gcina Mhlophe, Jeremy Cronin y Mongane Serote son algunos de los escritores a quienes la urgencia política les impuso una serie de prioridades en la producción literaria, prioridades que implicaban escribir para una causa y abandonar, por ejemplo, ciertos temas literarios que no se relacionasen directamente con la situación política que se vivía y la urgencia de “reflejarla” y denunciarla. El problema de este tipo de literatura no es justamente su compromiso político —todo discurso lo tiene y dicha literatura no es deleznable por ello, todo lo contrario— el punto aquí es que la producción literaria desarrollada en tales circunstancias se tornó reduccionista, ya que muchas veces su tendencia era una simple oposición binaria, en la que el mundo era reducido a patrones maniqueos

⁴ El *apartheid* fue un sistema complejo y contradictorio que atravesó los discursos y prácticas no sólo económicas y políticas de los sudafricanos sino también los discursos culturales y por lo tanto literarios. Sudáfrica fue considerada entre los diez países más desarrollados del mundo por el grado de desarrollo capitalista y por el bienestar económico y social de la minoría blanca; pero, sin embargo, 90% de la población negra vivía por debajo del límite de la pobreza en un total despojo económico, social, cultural y político. Las comunidades negras eran la respuesta a la demanda de mano de obra; pero el dominio numérico de esta población en relación con los habitantes de origen europeo era una amenaza, por lo tanto, para evitar la considerada “degradación” de la sociedad “blanca” se promulgaron leyes para mantener a las “razas” separadas y garantizar la explotación, el control y la segregación de las poblaciones negras. Véase al respecto Hilda Varela Barraza, *Sudáfrica, las entrañas del apartheid*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1986.

de oposición, ellos/nosotros, blancos/negros, bueno/malo.⁵ Bien sabemos que los procesos históricos y políticos son mucho más complejos que una simple oposición binaria, pero pensemos también en la legitimidad de estos discursos urgidos políticamente, como lo fue, por ejemplo, el discurso de la *négritude*. Pues bien, la literatura no es ajena a esta complejidad, y a lo que se apunta aquí es a realizar una crítica de los que se suponen discursos de oposición pero que en realidad operan bajo los mismos mecanismos de aquellos a los que se oponen. Pero, entender la pesada “carga” de los escritores en el *apartheid* es un punto de partida para comprender la situación actual de la literatura sudafricana en pleno proceso de cambio.

Lenguaje y literatura juegan y contienen dinámicas de relación con la palabra y el silencio. El silencio no es simplemente el otro lado de la palabra: también puede adquirir sustancia. Es decir, lo *no dicho* pasa a ser parte del juego de la literatura y dispara, metafóricamente, significados connotados. El proceso dialógico entre *lo dicho* y *lo no dicho* es un tropo literario de gran importancia estética y política en el proceso discursivo de la literatura. Pero, lamentablemente, ésta no es la situación que tiñe el “silencio” del *apartheid*. El concepto adquiere otro significado en este proceso histórico, significado que se conforma desde la represión y la censura. El *apartheid* ha demostrado que existen diferentes niveles de silencio, el que se encuentra en la relación dinámica entre la literatura y el lenguaje y otro, más específico, impuesto por ciertas conjunciones históricas. Por ejemplo, la urgencia de relatar a favor de una “causa” fue la promotora de que muchos escritores negros tuvieran la necesidad de articular la opresión para promover la solidaridad de la resistencia interna. De esta manera, la producción literaria de dichos escritores atravesó varios y diferentes momentos relacionados con el momento histórico en el que se encontraban: se enfocó en la experiencia urbana, exploró los parámetros de la opresión después de *Sharpeville*⁶ e

⁵ André Brink, “Interrogating silence: new possibilities faced by South African literature”, en Derek Attridge y Rosemary Jolly (eds), *Writing South Africa. Literature, Apartheid and Democracy, 1970-1995*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, pp. 14-16.

⁶ En marzo de 1960 se produjo una manifestación frente a la estación policíaca de Sharpeville que protestaba por la Ley de Pases, la cual restringía el espacio de

incrementó la exploración de la literatura como “arma de enfrentamiento” después de *Soweto*.⁷ Pero su característica esencial fue el arraigo que mantuvo en lo “histórico” y su fe en los procesos de representación. Por otra parte, los escritores blancos, entre otros Nadine Gordimer y André Brink, también comenzaron a experimentar la necesidad de “decir las cosas” ya que avanzaban cada vez más las áreas proscritas y la censura. Durante estos años se desarrolló una fase literaria realista, la cual estimulaba la solidaridad entre los oprimidos y concienciaba a aquellos que no estaban implicados directamente con la lucha. Irónicamente el *apartheid* impuso en los escritores la necesidad de *relatar*, ya que esto no era permitido en ámbitos más abiertos y directos y la literatura, mediante el uso sugerente del lenguaje, proveía de los mecanismos para *decir* lo que no se podía decir.⁸

Las “ataduras” literarias eran, por lo tanto, internas y externas, ya que como se ha planteado no sólo el silencio provenía de la censura impuesta por el sistema político dominante sino también de un silencio literario debido a las necesidades políticas de enfrentamiento que tenían los escritores, por las cuales también su literatura era condicionada.

En ese contexto irrumpen los estilos modernista y posmodernista que trataban de desarticular el discurso dominante de la historiografía blanca. Los textos modernistas y posmodernistas ofrecían otro modo de resistencia ya que estos textos no fueron leídos desde lo puramente denotativo sino que implicaron una mirada de relaciones intertextuales que eran establecidas en todos los discursos, por lo que el texto no era unívoco y hegemónico sino que representaba la complejidad en la plura-

movilidad y asentamiento de la población negra. Sesenta y nueve de los manifestantes fueron asesinados por la policía y dos organizaciones africanas prohibidas.

⁷ Para entender la masacre de Soweto de 1976 es necesario retroceder al año 1954 cuando se puso en marcha la Ley de Educación Bantú. Esta ley implicaba que todas las escuelas negras estarían bajo el control del gobierno y estipulaba que la lengua para la instrucción sería el afrikaans. Esta situación explota en junio de 1976 cuando un grupo de estudiantes negros marchó por Soweto protestando contra el afrikaans como medio de instrucción y reivindicando el derecho a aprender en sus lenguas maternas. Dicha manifestación culminó en una masacre de los estudiantes “rebeldes” por parte del gobierno.

⁸ André Brink, *op. cit.*, pp. 16-17.

lidad de voces, de visiones, de “historias”. Este tipo de elección estética excluía de la lectura el preconcepto de *simple ficción* porque relacionaba el *texto* con el mundo, el mundo en sí mismo era concebido como una *historia* y por lo tanto se insertaba dentro de la conciencia de los lectores como una invitación a la elección moral. Por ejemplo, en la narrativa de J. M. Coetzee y Nadine Gordimer se permite “leer entre líneas” algunos de los documentos históricos, lo cual lleva a imaginar una historia más allá de la historia.⁹ Estos nuevos textos no se ubican como una corrección del silencio o de otras versiones de la historia, sino que a través del proceso de intertextualidad permiten estrategias de interrogación que conducen al lector a asumir una nueva responsabilidad ante la narración, es decir ante el mundo.¹⁰ El cambio político hacia una etapa de transición democrática implicó también que los escritores empezaran a pensar en un “arte del *post-apartheid*” y concibiesen la oportunidad de romper con los códigos miméticos del pasado. El modelo posestructuralista tiene un papel importante en esta ruptura con los cánones literarios hasta el momento utilizados, ya que éste concibe a la historia como “discurso” y crea nuevos patrones en la sintaxis hasta el momento utilizada, con lo cual se empieza a pensar en un futuro aún no representado.¹¹

⁹ Según Clingman la literatura no provee una clase de documento evidente, ni tampoco es suplementaria de algo más “real”, llamado historia. La literatura no ofrece una sombra histórica, sino sustancia, una específica clase de evidencia dentro del dominio de la historia cultural. Por lo tanto, los temas culturales que se podrían representar a través de las representaciones literarias de estos autores tienen que ver con las nociones de identidad, con las definiciones de sí mismos y de los otros, con las construcciones narrativas, sus mecanismos de producción y legitimación, su poder y su relación con el poder, como también con su rol y representación de los intelectuales en la sociedad sudafricana del *post-apartheid*. Véase Stephen Clingman, “Literature and History in South Africa”, en Joshua Brown y Patrick Manning (eds.), *History from South Africa. Alternative Visions and Practices*, Philadelphia, Temple University Press, 1991, pp. 107 y 108.

¹⁰ André Brink, *op. cit.*, pp. 22 y 23.

¹¹ Elleke Boehmer, “Endings and new beginning: South African fiction in transition”, en Derek Atridge, *op. cit.*, pp. 46 y 47.

Desde el margen

La producción literaria de Nadine Gordimer y J. M. Coetzee podría representar en la generalidad de las críticas lo que Masekela llama la cultura históricamente dominante, es decir, la tradición inglesa elitista, validada por un grupo cultural metropolitano y externo. Nada más equivocado. La literatura producida por estos autores tensiona la historia política y cultural sudafricana del *apartheid* y el *post-apartheid* al cuestionar la forma de representar el campo de la literatura sudafricana desde categorías nacionalistas y excluyentes. En este contexto, me gustaría considerar el papel de estos autores como escritores sudafricanos cuyos textos son, de alguna forma, el resultado de esta enmarañada historia (colonial y poscolonial) de la literatura sudafricana.

Teniendo en cuenta estos intrincados procesos, sus trabajos aparecen como un campo privilegiado de exploración, ya que tanto los autores como sus textos permiten cuestionar no sólo sus posiciones dentro de la literatura sudafricana sino también el contexto cultural y político en el cual los escritores producen y su representación y posición dentro de él.¹²

El tema de la identidad, entonces, se torna clave en las obras de estos autores, ya que es un tema crítico que implica una posición particular no sólo en sus definiciones sino también en las prácticas que se desprenden de él. Tomando en consideración las ideas expuestas por Stuart Hall encontramos dos diferentes modos de pensar la identidad cultural. La primera posición es la que define la identidad cultural en términos de una cultura compartida, una clase de *verdad propia* y colectiva, a través de la cual se conforma una historia compartida con antepasados sagrados en común. En esta concepción las identidades culturales reflejan las experiencias históricas comunes y los códigos culturales compartidos con marcos de referencia y significado estables, continuos e invariables. Unicidad en la cual un grupo se identifica a partir de características que considera *esenciales*. Tales representaciones ofrecen un

¹² Véase al respecto la obra de Edward Said, *Representations of the Intellectual*, Nueva York, Vintage Books, 1996.

modo de imponer una coherencia imaginaria sobre la experiencia de lo disperso y la fragmentación. De esta manera representan o “figuran” África como la madre de diferentes civilizaciones que las liga, les da significado y las unifica. Los textos producidos por estas nuevas formas de práctica cultural, en las que se considera emergen las representaciones de los *márgenes*, restauran un imaginario y conforman un proyecto que tiene el propósito de oponerse a las representaciones hechas por el colonialismo. Por ende, no sólo confrontan los modos fragmentados y patológicos en los cuales esta experiencia ha sido reconstruida dentro de los regímenes dominantes de Occidente, sino que también se erigen en fuente de resistencia e identidad. La segunda posición, planteada por este autor, es con mucho más diferente. Reconoce que, así como hay puntos de similitud, también hay puntos críticos de diferencia profunda y significativa que constituyen lo que “realmente somos o en lo que hemos devenido”. No se puede hablar de “una identidad” sin reconocer su otro lado, las rupturas y discontinuidades que constituyen la pretendida unicidad. Esta identidad cultural es, pues, un *devenir* tanto como un *ser*. No es algo que ya existe, trascendiendo el lugar, el tiempo, la historia y la cultura, ya que, las identidades culturales vienen de todos lados, tienen historias, y están sujetas a constantes transformaciones. Más allá de estar fijadas en algún pasado esencializado, están sujetas al juego continuo de la historia, la cultura y el poder. Por lo tanto, considera Hall que *identidades* son el nombre que les damos a los diferentes modos en que nos posicionamos ante las narrativas del pasado.¹³ Es en esta segunda postura donde se enmarca el tratamiento que a este tema dan Gordimer y Coetzee en sus obras de ficción. Postura que presenta el carácter traumático de la experiencia colonial y los modos por los cuales los “otros” fueron posicionados y sujetos a los regímenes dominantes de representación, no sólo bajo el poder político o económico sino también, y a veces más ferozmente, por el poder cultural y la normalización. La colonización cultural ha sido una experiencia de más largo

¹³ Stuart Hall, “Cultural Identity and Diaspora”, en Padmini Mongia (ed.), *Contemporary Postcolonial Theory*, Nueva York, Arnold 1997, pp. 111-112.

alcance ya que ha trascendido y trasciende los márgenes históricos y geográficos del colonialismo. La postura, que considero los autores sostienen, es aquella que plantea que las identidades culturales son los puntos de identificación dentro de los discursos de la historia y la cultura, que no implican una esencia sino un posicionamiento.

La escritura de Nadine Gordimer ha variado radicalmente a lo largo de su carrera: del realismo social a una poética narrativa modernista, que se hace evidente en *The Conservationist*. Por un lado, Gordimer es vista como una escritora comprometida con la corriente de pensamiento occidental en lo que respecta a política y cultura, pero, paradójicamente, también ha sido tratada como una traidora a aquellos valores liberales blancos que, se considera, fueron promovidos y analizados minuciosamente en su ficción temprana. Es innegable que la autora ha adquirido una posición más radical, evidente, desde mediados de 1970, tanto en sus obras de ficción como en sus ensayos, que encuentra su culminación hacia 1980 cuando abiertamente se adhiere a los movimientos de liberación y a los cuerpos culturales asociados a ellos, como el Congreso de Escritores Sudafricanos. A pesar de estos pronunciamientos políticos que redundan en su quehacer literario, continúa representando en ciertos ámbitos el más obvio ejemplo del eurocentrismo expuesto por Masekela; es decir, aquel que implica el uso del inglés como lengua de expresión y el apego a tradiciones culturalmente exclusivistas; lo cual aún pareciera opacar las voces de los considerados escritores locales, léase en este contexto escritores negros. Sin embargo, este tipo de categorizaciones no tiene en cuenta los intersticios y los desplazamientos de la producción de esta autora que escapa a las necesidades de definirla. Desde el contexto del *apartheid*, sutilmente dibujado en sus obras, Gordimer explora temas tales como el mal, la violencia, el poder, la ambigüedad, la incertidumbre y el colonialismo bajo todas sus formas.

Así, gran parte de sus trabajos surgen de la necesidad de representar la calidad de vida en Sudáfrica de los últimos años, vida que ha sido dominada por las políticas de una forma específica del colonialismo. Este tipo de tendencias en la obra de Gordimer permite contraatacar a aquellos críticos que han con-

siderado sus trabajos como si éstos simplemente exhibieran un criterio “universal”, criterio que significaría un pensamiento occidental y humanista liberal. Pero refutarlos en simples términos de locación se torna burdo frente a las connotaciones que este tipo de discurso trae aparejado. El concepto de universalismo es de interés particular para los escritores poscoloniales porque implica la noción de la naturaleza humana homogénea y unitaria, la cual marginaliza y excluye las características distintivas y la diferencia de las sociedades poscoloniales. Uno de los temas cruciales de la teoría poscolonial es que las realidades culturales de las sociedades poscoloniales pueden diferir ampliamente. La “universalidad” de los escritores ha sido invocada en las discusiones literarias a través del mundo angloparlante como un signo infalible de su “estatura y seriedad”. El mito de la universalidad se torna entonces en una estrategia primaria del control imperial que tiene un efecto pernicioso en la crítica colonialista la cual denigra los textos poscoloniales sobre la base de una asunción de que “europeo” es igual a “universal”.¹⁴ Por lo tanto discutir el criterio universal de las obras de Gordimer —más allá de que éste sea asociado a connotaciones occidentales y por lo tanto desestimado— implica reproducir discursos maniqueos y esencialistas que responden a una característica fundamental de la construcción del poder colonial y, paradójicamente para las intenciones de estos discursos, legítima posiciones a partir de un lenguaje que deviene imperialista.

Como ya hemos mencionado, la obra de Gordimer varía radicalmente a lo largo de los años. Su primera producción se realiza en lo que muchos han dado en llamar “la inconsciencia del contexto”. Esta inconsciencia —o más bien extrañamiento— se refleja claramente en una de sus declaraciones del año 1961, en la que la autora afirma que “el novelista en Sudáfrica no vive en una comunidad”.¹⁵ Gordimer está reclamando su comunidad literaria, los márgenes dentro de los cuales poder representarse y producir. Aquí, podríamos pensar, comien-

¹⁴ Chinua Achebe, *Hopes and Impediments*, Nueva York, Anchor Book, 1990, pp. 68-90.

¹⁵ Dennis Walder, *Pos-colonial Literatures in English*, Oxford, Blackwell, 1998, pp. 161.

zan las críticas que se preguntan sobre su representatividad como escritora sudafricana, ya que la autora parecía estar ignorando mucha de la producción literaria importante de unos años a esa parte,¹⁶ o por lo menos parecía no sentirse parte de esa comunidad y sus referentes se construían en los autores occidentales del siglo XIX. Suena extraño que Gordimer, en 1961, no haya considerado el vasto e importante *corpus* literario africano ya existente; pero indudablemente aquí el punto es otro: como escritora “colonial” lo que está buscando es un sentido de *tradición*. Sentido que está alienado desde su propia cultura colonial, sin certezas de una identidad y, por lo tanto, mirando hacia un ideal que tiene sus orígenes en los centros metropolitanos extranjeros que no le permite ver lo que la rodea. Sus primeros reconocimientos literarios fueron escritores europeos tales como Maupassant, Chekhov, Lawrence, Turgenev y Proust quienes le dieron elementos para aprehender la realidad de manera creativa. Estos escritores europeos de finales del siglo XIX y principios del XX fueron quienes ayudaron a Gordimer a definirse como escritora, encontrar su propia voz y, eventualmente, su compromiso para escribir en Sudáfrica.

The Lying Days, como todos sus trabajos anteriores a *The Conservationist*, se inscribe en el realismo clásico, corriente principal de la ficción del siglo XIX. *The Conservationist* marca una crisis en el modo en que la imaginación colonial pacta con la realidad percibida; una crisis que conduce al colapso de las relaciones de la narrativa tradicional con la sociedad, ahora imaginada como una mera superficie, por la cual el escritor y el lector necesitan de una nueva forma de representación, más sensible a las fuerzas impersonales, psicológicas e históricas que, como Gordimer comienza a reconocer, están confronta-

¹⁶ No es poca la producción y la “comunidad” literaria “africana” a la que la autora ignora, por ejemplo: en 1883 *The Story of an African Farm*, un texto fundacional de la experiencia colonial, y la primera novela exitosa de un escritor blanco nacido en el país, y además mujer, Olive Schreiner (1862-1920); en 1930, *Mbudi* de Plaatje, la primera novela en inglés de un sudafricano negro; en 1924 el trabajo de Sarah Gertrude Millin, *God's Step-children*; en 1946 el de Peter Abrahams, *Mine Boy*; en 1948 el de Alan Paton, *Cry, the Beloved Country*. Y más allá de esto, una novela que otorgó a la escritura africana en inglés tal fuerza que ya no podría ser ignorada por el mundo: *Things Fall Apart* (1958) del nigeriano Chinua Achebe.

das desde que nacen.¹⁷ La situación política sudafricana, crecientemente polarizada entre los nacionalistas afrikáners por un lado y el surgimiento del Movimiento de Conciencia Negra por el otro, llevan a Gordimer a cuestionarse las políticas de la reforma liberal y a considerar que en este contexto éstas se habían vuelto irrelevantes. Para el escritor liberal esto significaba que la novela realista clásica europea ya no era adecuada. *The Conservationist*, representa, entonces, la posición política que implica el cambio de una poética realista a una modernista, ya que considero que en esta obra la elección particular de una poética modernista y el abandono del realismo clásico manifiesta que la autora no sólo pacta con una estilística sino que también asume una elección política.

El “conservacionista” del título de la novela es un rico industrial de Johannesburgo llamado Mehring, quien ha comprado cuatrocientos acres de granja a fin de evadir impuestos. La historia de este granjero africano tiene obvias sugerencias simbólicas, como las tuvo la narrativa temprana de Schreiner, pero a diferencia de ésta, la obra de Gordimer está escrita en un estilo modernista, complejo, multiestructurado y elíptico, estilo que se quiebra sólo con la utilización de los indicadores externos de tiempo, lugar y personaje.¹⁸ Un mecanismo narrativo recurrente en esta obra es la presentación directa de la conciencia: de manera predominante la conciencia del hombre blanco, aunque ésta está entretrejida con las voces, pensamientos y visiones de los otros. Pero, subvirtiendo el hilo narrativo presentado sólo en apariencia, aparece la extraña presencia del “otro”, el hombre negro, quien está, sin embargo, ya muerto. La narrativa que creemos dominante está crecientemente permeada por este hombre anónimo, asesinado cerca de la granja y cuya “historia” se torna en hilo conductor de la de Mehring.

Los temas de la novela se establecen de manera temprana, desde lo que podríamos considerar un comienzo abrupto, curioso y elíptico y se relacionan con la propiedad o la posesión. Esta cuestión se repite hasta la última línea de la novela, cuan-

¹⁷ Dennis Walder, *op. cit.*, pp. 163 y 164.

¹⁸ Dennis Walder, *op. cit.*, pp. 165.

do es respondida por el reenterramiento del hombre negro muerto, quien de ese modo toma “posesión” de la tierra. La ironía presentada es que la urgencia del hombre blanco por “conservar” la tierra es una desilusión, lo que él realmente quiere conservar es un modo de vida con un deseo tal que oscurece y hace desaparecer todo lo demás y que a la vez sugiere la vulnerabilidad de su discurso. El rol histórico del hombre blanco, héroe masculino de la ficción colonial, será subvertido: definirá el mundo alrededor de él, lo poseerá y por último lo destruirá. La percepción del “Otro” como objeto es deconstruida, la voz y la mirada, teóricamente dominantes, son las que se fracturan y son los “Otros” los que se tornan en sujetos agentes. El tema representado por Gordimer se relaciona con las discusiones teóricas en torno al “Otro” y sus representaciones como objetos silentes y carentes de agencia. La postura de Gordimer, considero, no es aquella que muchos definen como paternalista por problematizar el espacio del “Otro”, según Rey Chow, en la forma de un síntoma del hombre blanco en la que el sujeto es representado en términos absolutos.¹⁹ Esto puede observarse, por ejemplo, hacia el final de la novela, en donde la conciencia del “hombre blanco” ha perdido su dominio y por lo tanto su habilidad para intervenir y conducir la narrativa. No obstante, éste no es el fin de la “historia”, la novela finaliza con la perspectiva de los trabajadores negros, enterrando a su muerto y simbolizando la restitución de la tierra y del hilo narrativo a aquéllos a quienes les pertenece, por lo que podemos inferir que ese “Otro” no se torna en una entidad absoluta cuyo silencio permita la ocasión del propio discurso, más bien el discurso se ha descentrado y en el devenir argumental es el “Otro” quien queda en posesión de “la narración”.

Las obras de Coetzee, por su parte, permiten explorar temas como la alteridad y la diferencia. En *Foe*, una de sus obras claves, problematiza sobre la narrativa y la identidad. El autor, a partir de la parodización de la amplia gama de narrativas coloniales, explora la “escritura blanca” y reescribe las épicas

¹⁹ Rey Chow, “Where Have All the Natives Gone?”, en Padmini Mongia, *op. cit.*, pp. 124.

nacionalistas afrikáners donde los personajes se presentan como antihéroes. El tema de la memoria se plantea aquí inevitablemente, ya que la saga de las hazañas nacionalistas es construida generalmente alrededor de la renarración de ciertos eventos, conocidos y memorables, que son elaborados sobre hechos heroicos o figurados y que presuponen el triunfo del bien sobre el mal. De esta manera las narrativas nacionalistas inducen a una selectiva amnesia nacional en relación con eventos específicos, ya que la renarración de ciertos eventos, así como los nuevos matices que el discurso nacionalista les proporciona, contribuye y reafirma la organización, la unidad, la disciplina y la moralidad de un nacionalismo público que sustenta un criterio estático de identidad. Son estos procedimientos los que parodia el autor y, por lo tanto, cuestiona.

Foe es considerado como un texto literario rico que reúne y retrabaja teorías y modos de escritura extraídas de los extensos archivos ideológicos y mitológicos del pensamiento occidental, incluyendo textos de una "gran tradición" hegemónica. El título de esta obra es un juego de significados que indica los problemas y preguntas que el texto desarrollará. Alude directamente al escritor Daniel Defoe y a su novela *Robinson Crusoe*. ¿Cuál es el significado de la presencia de este nombre y qué implica en la obra?

La manipulación del nombre original "Defoe", en el que se recorta el "De" impuesto dos siglos antes, es un importante gesto paródico. Sugiere un movimiento político urgente e imperativo: el de la crítica al mundo colonial y a sus representaciones. La simultaneidad de esta sustracción irónica y el agregado de más identidades y diferencias culturales testimonia un movimiento que es narrativo e ideológico y que se constituye en un nuevo centro discursivo. *Foe* sugiere una visión particular del mundo y sus habitantes desde una perspectiva que derrumba códigos estéticos, lingüísticos, culturales y narrativos. Conformándose en un discurso que cuestiona la existencia, el encerramiento y la codificación para ofrecer modos discursivos que son fluidos, indefinibles y continuamente renovables. Esto permite argumentar, entonces, que el escritor sudafricano, en respuesta al *logos* de Occidente, tuvo en mente un propósito político. Si uno acepta la

idea que Defoe es metafóricamente transformado y (re)constituido como un extranjero-enemigo, entonces el texto *Robinson Crusoe*, retrabajado por Coetzee se vuelve el campo de batalla elegido, en donde el enfrentamiento entre el “yo” y el “otro” se presentan. En este enfrentamiento nos es posible escuchar las voces de los subordinados: la de la mujer y el esclavo negro, que resuenan de la misma manera que la del opresor, interactuando en intercambios violentos, cada una intentando imponerse sobre la otra. Una de las diferencias más importantes del texto de Coetzee con el de Defoe se encuentra en la incorporación de la voz de la mujer, la cual encuentra un nuevo escenario para la escritura.

El “margen” para los personajes de *Foe* no es un espacio de marginalización sino de resistencia; un espacio para la creatividad en el cual la oposición binaria colonizado/colonizador se desdibuja en la “reescritura” que permite la pluralidad de sujetos múltiples. La elección de escribir desde el “margen” (representado en la voz narradora de la mujer) es un acto político elegido intencionalmente por Coetzee para otorgarle al mundo un nuevo sentido y descentrar las representaciones hegemónicas construidas sobre los “otros” pero también sobre “nosotros”.²⁰ Es decir, una postura que implica repensar la construcción hecha de las identidades en términos esencializados, ahistóricos e inmutables.

La llamada “escritura blanca en inglés” en Sudáfrica sintió el impacto de la producción de Gordimer y de Coetzee. El giro modernista o posmodernista que le otorgan estos escritores a la considerada “escritura blanca”²¹ la convirtieron en un espacio de representación más diverso y polifónico. Ambas obras se relacionan con las formas emergentes de representar al sujeto poscolonial y se conforma desde la polisemia que conjuga singularidad y pluralidad. Estas nuevas prácticas culturales y formas de representación descentran la representación clásica del

²⁰ Laura Di Michele, “Identity and Alterity in J. M. Coetzee’s *Foe*”, en Lain Chambers y Lidia Curti (eds.), *The Post-colonial question*, Nueva York, Routledge, 1996, pp. 167.

²¹ Graham Pechey, “Post-apartheid narratives”, en Francis Barker, Peter Hulme y Margaret Iversen (eds.) *Colonial discourse/postcolonial theory*, (Nueva York, St. Martin, 1996), pp. 164-165.

sujeto “marginal” otorgándole un nuevo espacio y por ende ponen en cuestión el tema de la identidad cultural.²²

Intersticios narrativos

La narrativa de estos autores no sólo representa las preocupaciones de intelectuales en disidencia con el sistema del *apartheid*, sino que también gira alrededor de formas alternativas de representar la construcción de identidades, es decir fuera de marcos clasificatorios y maniqueos de concebir la cultura, la historia y la sociedad. Así, leer sus obras desde el contexto *post-apartheid* nos conduce a preguntas como las siguientes: ¿Cuáles son los discursos implicados en el proceso de renovación o invención del discurso de la Nación? O, ¿cuáles son los márgenes del nacionalismo con relación a los nuevos modos de convivencia, es decir el régimen político del *post-apartheid*? Esta narrativa, entonces, nos permitiría pensar a la Nación como un proceso histórico ligado a permanentes reescrituras. Tales reescrituras se erigen como límite de toda representación y, por lo tanto,

²² La diversidad de la población sudafricana como su complejo proceso histórico ubica al país en una situación única que nos habla de una realidad de plurales “identidades” y profundas diferencias que conforman una historia de separación y un proyecto actual de reconciliación. Desde las elecciones de 1994 la “reconciliación” se ha convertido en el lema principal para llevar a cabo la reconstrucción de una nueva “Nación”. Pero, la reconstrucción nacional requiere mucho más que nuevas estructuras políticas y económicas; implica la formación de nuevos lazos entre los diferentes grupos de la población, lazos que contemplen y respeten la diversidad cultural. Según Thornton el presente de Sudáfrica se halla en una etapa de transición que se manifiesta fundamentalmente en el proceso de propia invención que absorbe el pasado y el futuro en el momento presente y se conforma en un proyecto posmoderno cuyo plan de acción consiste en encontrar y validar una “meta nacional”. Por lo tanto, el antiguo proyecto modernizante, perteneciente al sistema del *apartheid*, debe ser reinventado. Pero, el discurso étnico en Sudáfrica aún es poderoso, y la transformación democrática, creo, requiere una des-politización de la etnicidad que permita que las representaciones puestas en juego a la hora de conformar un “nuevo discurso de nación” desplacen su significación a nuevos espacios de diálogo que no impliquen enfrentamientos de orden “esencialista” y reproduzcan oposiciones binarias y maniqueas. Dichos desplazamientos permitirían pensar los conceptos de identidad, etnia y otredad como construcciones y representaciones históricas y culturales, descartando las connotaciones esencialistas que muchas veces ellos infieren. Véase al respecto Robert Thornton, “The potentials of boundaries in South Africa: steps towards a theory of the social edge”, en Richard Werbner y Terence Ranger (eds.) *Postcolonial Identities in Africa*, Nueva York, Zed Books, 1996, pp. 136-158.

delimitan las posibilidades políticas y culturales de sus propios desplazamientos. Me refiero a las formas de representar la etnicidad y el nacionalismo en el contexto del *apartheid* y en el proceso posterior a éste. Lo que conlleva a la pregunta sobre las representaciones, no sólo pertenecientes al sistema del *apartheid*, racializadas y maniqueas, sino también a las representaciones que tratan de definir un contexto democrático. Nosotros tenemos que considerar a ambas clases de representaciones como *participantes* dentro de lo que podríamos llamar la construcción de *políticas de identidad* en el discurso de la Nación. Pensemos, por ejemplo, las críticas a estos autores que ponen énfasis en su falta de “representatividad” como escritores sudafricanos ya que pertenecerían exclusivamente a una tradición literaria “occidental” y liberal.

De las once lenguas oficiales existentes en Sudáfrica, al menos cinco (incluyendo las dos de origen europeo) han producido *corpus* literarios importantes en los últimos ciento cincuenta años. Esta situación permite pensar, como ya se ha expuesto, en la existencia de una pluralidad de voces que conforman la entidad identificable como literatura sudafricana. La pregunta es recurrente desde distintos ángulos: ¿Cómo, por ejemplo, podrían ser leídas hoy novelas como *The Conservationist* o *Foe*?, ¿Como los trabajos de novelistas sudafricanos “blancos liberales”? ¿Podemos pensar que aún tienen algo para decir, o inevitablemente, en el contexto poscolonial opacan las voces de otros, más importantes? ¿Qué implica, entonces, más importantes?, ¿Más africanos? ¿Y qué tanto de “africana” es la obra de estos autores? En esta línea de pensamiento podemos sostener que las representaciones culturales de una “identidad nacional” conforman un discurso hegemónico basado sobre las mismas asunciones que supuestamente rechaza. Discursos que legitiman una voz y opacan la emergencia de voces alternativas. La construcción de un discurso de Nación no tienen necesariamente que implicar una representación de “lo nacional” fundado sobre políticas maniqueas de identificación. Más aún, el tema es reconocer la diferencia como un modo de construir un entramado social articulado que rechace cualquier intento de erigir una única y homogénea narrativa nacional.

La narrativa de J. M. Coetzee y Nadine Gordimer, considero, contiene una idea de Nación que incorpora las tensiones y contradicciones que están girando en lo social y por lo tanto cuestionan la literatura que en lugar de transitar un camino de búsquedas y reconciliación se limita a aludir, definir e indicar. Por lo tanto, la Nación del *post-apartheid* vista desde las tensiones históricas y culturales no se traduce en la narrativa de estos autores en negación o clasificación de los conflictos para estabilizarlos. La polifonía literaria sudafricana, celebrada en la ficción de estos autores, representa el espacio político democrático que concilia la construcción de identidades plurales, diferidas e inestables que permiten indefinir fronteras y pensar una Nación singular dentro de la pluralidad. ❖